А. МАЦКИН

ОРЛЕНЕВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

П.Н. Орленев принадлежит к числу самых выдающихся актеров конца XIX - начала XX века. Он начал свой путь в провинции как актер комедии и водевиля и заслужил всероссийское, а потом и мировое признание в трагическом репертуаре. Он первый на нашей сцене сыграл царя Федора в пьесе А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Он первый открыл русскому зрителю гений Достоевского и драмы Ибсена. На протяжении трех десятилетий он ездил по России, забираясь в самые глухие места, и гастролировал в европейских столицах и в Америке. Книга А.П. Мацкина - научное исследование и вместе с тем волнующая повесть о жизни и творчестве большого русского художника.

•

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1977

А. МАЦКИН

ОРЛЕНЕВ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

В Москве 1922 года. Орленев-мемуарист. Возвращение детства. Н. Т. Орлов и его поклонение искусству. Вечер 22 февраля 1869 года. Гимназические годы. Отцовские чтения. Уход из дома. Экзамен в драматической школе Малого театра. Лето в деревне. Смерть Островского. Первый контракт. Разговор Чехова с Сувориным. Об интеллигентности актера. Театр Живой Жизни. Романтика, как ее понимал Орленев. Русский вкус в драме.

В середине двадцатых годов, уже на ущербе жизни, Павел Николаевич Орленев стал писать давно задуманную им книгу воспоминаний. Знаменитый, всегда на виду, избалованный вни¬манием по всем поводам (иногда это был феноменальный успех с неслыханными до того в русском театре тысячными сборами, иногда — неудачи, которые тоже служили предлогом для сенса¬ций и шума газет), он теперь боялся тишины и забвения.

В 1922 году, после долгих скитаний по России, он приехал на гастроли в Москву. Это была революционная Москва, изменившая мир и вместе с ним театр, Москва новых студий, только что сы¬гранной «Турандот» в постановке Вахтангова, «Великодушного рогоносца» у Мейерхольда и «Федры» у Таирова. Рядом с ними на афишах появилось имя Орленева; в объявленном им репер¬туаре, несмотря на прогремевшие великие бури, никаких измене¬ний не произошло: знакомые пьесы, знакомые роли. И трудно было предвидеть, что получится из этого соседства нового со ста¬рым. Все обошлось ииилучшим образом, гастроли принесли успех, правда, Орленев и самому себе не мог бы сказать, что это за ус¬

пех — почтительно-музейный, чудом сохранившегося прошлого,
или живой, стихийный, ответивший каким-то непреходящим нравственным потребностям аудитории.
С грустью он говорил тогда репортеру журнала «Театр и му¬зыка», что «молодая Россия ничего не знает об Орленеве... Знают мое имя, но подчас не знают, кто я: актер, музыкант или пе¬вец». Ему было пятьдесят три года, он сохранил силы и артисти¬ческую форму, и планы у него были смелые. Но для начала он хотел поставить фильм по сочиненному им сценарию о своей ра¬боте актера («дать моменты достижения каждой роли») и напи¬сать воспоминания: «. . .в памяти моей ярко стоят десятки встреч с самыми разнообразными людьми. Здесь есть и Лев Толстой, и Чехов, и Качалов (мой ученик), и Джером, и американские мил¬лиардеры, и много, много других лиц» i. Такими были его самые ближние цели.
Он хотел подвести черту под прошлым для «новой энергии и какого-то сдвига», чтобы начать все снова, наперекор привычке и готовым приемам. Но за те несколько лет, которые прошли между его первым упоминанием о книге и началом работы над ней, все изменилось: он почувствовал старость, приближение конца и те¬перь видел в своих воспоминаниях единственную возможность оставить след в памяти русского зрителя. Он очень дорожил этой возможностью и писал книгу в том состоянии самозабвения и полной сосредоточенности, какое у него бывало только в моло¬дости, когда он готовил роли в инсценировках Достоевского. Со¬хранился автограф его книги, и, листая орленевские тетрадки

в коленкоровых переплетах, можно убедиться, что в литературных
занятиях он тоже был импровизатором и писал легко, на одном
дыхании.
Когда рукопись была готова, ее послали на отзыв А. В. Луна¬
чарскому, в то время главному редактору издательства «Acade¬
mia». Он ее одобрил и заметил, что книга нуждается во внима¬
тельной корректуре, но исправлять в оригинальной и непосред¬
ственной речи автора надо только то, что «заведомо неправильно»,
а не то, что «отступает от обычая». И сокращать ее нужно осто¬
рожно, «чтобы не поранить целое, которое своеобразно и, ко¬
нечно, интересно» 2. Судьба рукописи была решена.
Писать книгу Орленеву было приятно: оживало прошлое,
люди-тени обретали плоть, перед ним прошла вся его жизнь-ка¬
лейдоскоп, он и сам не представлял масштаба взятых в ней со¬
бытий. Но самой большой для пего радостью было возвращение
детства. В годы зрелости он редко вспоминал о родительском
доме. Слишком непохож был беспокойно-шумный, цыгански-бо-
гемпый быт известного всей России гастролера на невеселую мо¬
нотонность того уголка мещански-купеческой Москвы, где он ро¬
дился и вырос. Между тем истоки его искусства были здесь,
в Москве семидесятых-восьмидесятых годов. Не зря ведь в своих
актерских перевоплощениях он часто обращался к впечатлениям
детства; иногда это был процесс бессознательный. Теперь, с вы¬
соты прожитых лет, он ясно видел связь между началом его
жизни и всем последующим ее продолжением.
Самой памятной фигурой детства Орленева был его отец Ни¬
колай Тихонович Орлов — крестьянский сын из подмосковного

Дмитровского уезда. Он рано попал в город и здесь прошел всю
лестницу от «мальчика» в магазине до старшего приказчика. По¬
том женился на племяннице хозяина и после его смерти стал во
славе доставшегося им по наследству дела. Он взбирался мед¬
ленно, но уверенно, и к тому времени, когда стал владельцем кон¬
фекциона на Рождественке, вроде как бы истратил свой запас
предприимчивости. Его честолюбивые замыслы постепенно тус¬
кнели, он уже не думал о том, как пробиться в ряды первостатей¬
ного столичного купечества, и довольствовался скромным торго¬
вым разрядом.

В своей книге Орленев рассказывает про богатого сибирского
купца, который вел большие дела с его отцом, неожиданно обан¬
кротился и, не зная чем возместить долг, нашел такой выход —
прислал в виде скромной компенсации четыре больших ящика
с книгами; в трех из них были театральные пьесы. Николай Ти¬
хонович, поначалу удивившись фантазии своего несчастливого
клиента, вскоре стал усердным читателем этих пьес. Со слов
З. Г. Дальцева, театрального деятеля и актера, в молодости вы¬
ступавшего в труппе Орленева, а на склоне лет собиравшего ма¬
териалы для книги о нем, нам известны некоторые подробности
этой истории. Банкротство купца отразилось на кредитах Орлова,
он потерял большую сумму, и ему пришлось как-то изворачи¬
ваться, чтобы выбраться из стесненного положения. Но три
ящика с пьесами в глазах Николая Тихоновича представляли та¬
кую ценность, что, расплатившись с неотложными долгами,

он
стал посылать деньги разорившемуся купцу в Сибирь.
Служить только выгоде ему было скучно, а иногда и тягостно.
Живи Николай Тихонович на двадцать лет позже, он, возможно,
стал бы толстовцем, хотя, я думаю, ненадолго, потому что, не¬
смотря на религиозность, натура у него была неутомимо деятель¬
ная. Ему трудно было сосредоточиться на самом себе, замкнуться
в духовном мире, при том, что в саморазвитии он далеко обогнал
своих компаньонов и конкурентов. Он жаждал дела, но не пред¬
ставлял себе, каким оно может быть, если исключить из него эле¬
мент приобретательства. Удивительно, что он не ударился в за¬
гул, как горьковские купцы. Но его здоровая крестьянская при¬
рода противилась всякой душевной патологии, может быть, еще
и потому, что в своей семье он видел слишком много страданий и
болезней. Он жил неспокойно, годы не принесли ему отдохнове¬
ния, напротив, с возрастом обострилась его впечатлительность;
серьезные испытания он переносил стойко, а какая-нибудь улич¬
ная сценка или случайно прочитанная книга могли у него вы¬
звать душевное потрясение.
Однажды, уже во второй половине восьмидесятых годов,
ему попалась небольшая брошюра, озаглавленная «Можно ли
в Москве торговать честно?», принадлежавшая перу неизвестного
нам автора Ал. Кра-вского. В самом начале этой книжечки гово¬
рилось, что на московскую торговлю пеняют со всех сторон, и
действительно, «в Москве дошло до того, что нет товара, который
можно было бы купить, не рискуя попасться: либо товар

продадут
с обманом, либо цену возьмут ни с чем не сообразную, стало
быть, тоже обманную. Московские магазины и лавки так прямо и
делятся на две категории: в одних покупателя надувают, в других
его обдирают»3. Нарисовав эту безотрадную картину, автор за¬
дает вопрос: а может ли московский торговец торговать иначе,
без всяких проделок, без обирания и без надувания? Оказывается,
это невозможно, и все дальнейшее изложение в книжке посвя¬
щено доказательству этой невозможности, поскольку бремя на¬
логов, которые казна, город и купеческое общество берут с тор¬
говцев, обрекает их на разорение.

И эта жалкая брошюра, явно инспирированная какими-то кру¬
гами столичного купечества, показалась Николаю Тихоновичу от¬
кровением. Нетрудно понять, куда клонил автор,— сбавьте на¬
логи, и московская земля станет садом. А стареющий Орлов на¬
шел в брошюре экстракт мудрости, объясняющей многие его
душевные сомнения. Человек умный и искушенный в житейских
дрязгах, он умудрился сохранить до конца дней завидное просто¬
душие. Доверчивость была фамильной чертой Орловых. О дет¬
ском простодушии Орленева в один голос говорят мемуаристы.

В архиве Суворина хранится письмо к нему Евтихия Карпова (от
26 марта 1896 года), тогда режиссера Театра Литературно-худо¬
жественного кружка, в котором рассказывается, как проходила
жеребьевка, устанавливавшая очередность бенефисов первых ак¬

трис труппы. В письме есть фраза: «Жребий вынимал в качестве
ребенка г. Орлеиев» 4, что в этой острой ситуации, видимо, способ¬
ствовало общему умиротворению. А ровно через тридцать лет
Юрий Соболев в репортаже, посвященном всероссийскому че¬
ствованию Орленева в Большом театре в марте 1926 года, писал,
что, когда актер-юбиляр, «смущенный, с какой-то почти растерян¬
ной, виноватой улыбкой вставал и кланялся, целовал-обнимал
своих поздравителей, он показался. . . похожим на маленького
мальчика. Было в нем что-то детское — непередаваемое в своей
очаровательности» 5. Но мы забежали далеко вперед.
В том году, когда вышла книжечка Ал. Кра-вского, семнадца¬
тилетний Орленев, порвав с семьей и бросив гимназию, отпра¬
вился в скитания по России. Детство осталось далеко позади.
С младенчества его считали в семье удачником. Он родился
вечером 22 февраля 1869 года под звуки веселой музыки: рядом
с комнатой матери, в помещении наспех переоборудованного ма¬
газина, друзья его родителей праздновали свадьбу. Все вокруг
усмотрели в нечаянной музыке доброе предзнаменование. Орле¬
иев любил рассказывать эту рождественскую историю, ее досто¬
верность по давности лет вызывала сомнения, но ему нравилось,
что музы с самого начала отметили его рождение.
Что мы знаем об отрочестве Орленева? Только то, что он, как
и старший его современник Станиславский, любил в искусстве
фантастику, сказочные мотивы, остроту сюжета, несмотря на то,
что своим учителем в театре считал Андреева-Бурлака, актера
психологической школы. Его мальчишеская романтика

нуждалась
в приключениях, и во втором классе гимназии он вместе с това¬
рищем бежал по популярному тогда у гимназистов маршруту —
к индейцам в пампу Южной Америки. На одной из подмосков¬
ных станций беглецов поймали и вернули домой. Тогда же, в гим¬
назические годы, Орленев стал увлекаться спортом и, не щадя сил,
помногу тренировался, например, в приемах фехтования. Он был
очень музыкален и с первого прослушивания запоминал модные
оперетки, что ему пригодилось несколько лет спустя, в его пер¬
вые актерские сезоны. В общем, он жил своими интересами,
в своем мире, не слишком задумываясь над теми драмами, кото¬
рые назревали в его семье.
Тяжело страдал старший брат Орленева, его болезнь развива¬
лась медленно, но с неотвратимостью, перед которой была бы бес¬
сильна и современная психиатрия. Все чаще повторялись при¬
падки меланхолии у матери. Орленев был к ней нежно привязан,
по в своих рассказах о детстве, в кругу друзей, редко ее упоми¬
нал. Почти ничего о ней не говорится и в его мемуарах: это была
рана, к которой он не прикасался и в минуты самых сердечных
исповедей. Отец, несмотря на несчастья семьи, не терял ясности
духа, но часто задавал себе проклятый «булычовский» вопрос:
а что я нажил? Купечество не стало его призванием, он жил под
гнетом обязанностей и не мог подняться над рутиной. И от этой
несвободы и незаполненности жизни он искал спасения в искус¬

стве — увлекся театром и художественным чтением.

Со стороны картина казалась довольно нелепой: отец семей¬
ства, серьезный господин в длинном сюртуке, хозяин дела, закрыв
магазин на тяжелый замок, быстро шел домой и, второпях по¬
ужинав, подолгу читал вслух монологи из «Уриэля Акосты»,
«Разбойников», «Гамлета» и других классических пьес, повторяя
в коронных ролях первых актеров Малого театра, от Щепкина до
Южина. А заодно и первых актрис. И все всерьез, не передразни¬
вая, а изображая игру, восстанавливая ее в оттенках, с наивоз-
можной подлинностью. На отцовские чтения приглашали всех
домочадцев, они уклонялись от этой повинности под всякими
предлогами. А для юного Орленева вечера декламации были
праздниками. Слушая бессмертные монологи, он понимал, что на
этих вершинах духа его отец прячется от неприглядности жизни.

Но и в мире классической трагедии не было благополучных раз¬
вязок.

Николай Тихонович не подозревал, чем кончатся их мирные
вечера художественного чтения. Он мечтал о том, чтобы его сын
получил высшее образование, никаких других честолюбивых пла¬
нов у него не осталось. Этому плану не суждено было сбыться.

Возможно, Орленев долго тянул бы гимназическую лямку, если
бы не допустил грубой небрежности. Открыв для себя Шиллера,
он днем и ночью разучивал роль Фердинанда в трагедии «Ковар¬
ство и любовь» и, по легкомыслию не подумавши о последствиях,
вписал реплики из роли в первую попавшуюся ему тетрадку, —
а это была тетрадка для латинских слов. Дерзкий вызов

академи¬
ческому порядку, хотя и совершенно бессознательный. Злосчаст¬
ная тетрадка попалась учителю, и он с недоумением прочитал
бурные любовные признания героя драмы: «Ты моя, Луиза, хотя
небо и ад встали между нами! ..» «Опасности лишь придадут
больше прелести моей Луизе!» — Кто эта Луиза? — с дрожью
в голосе спросил учитель, подумав, что он у порога какой-то скан¬
дальной тайны. Орленев пытался оправдываться, но тщетно, он
был пойман с поличным; если даже допустить, что его Луиза вы¬
сокого классического происхождения, такой проступок по гимна¬
зическому статуту не мог остаться безнаказанным: нельзя путать
божественную латынь с низменной игрой в театр! Конец этой ве¬
селой истории был печальным. Вызвали отца, заседал педагогиче¬
ский совет, и Орленева, за которым числились и другие провин¬
ности, выгнали из гимназии. Он перенес эту катастрофу спо¬
койно: случилось то, что должно было случиться. Теперь ничто
не помешает ему стать актером.
Отцовское поклонение искусству задело сына уже в нежном
возрасте. Он охотно читал «Записки сумасшедшего» гостям, бы¬
вавшим в их доме, и товарищам по второй классической гимназии
на Разгуляе, где несколько лет был пансионером. Модель у него
была известная: Андреев-Бурлак, прославившийся исполнением
этой повести. Слушатели удивлялись, как ловко юный любитель
повторяет манеру чтения знаменитого актера. Но гимназист Орле¬
нев был не только копировщиком чужой игры; в какой-то момент

в его повторениях появлялись новые подробности. Так, например,
в его передаче повести Гоголя была клиническая картина бо¬
лезни, пугающая достоверностью всех стадий распада человека,
его погружения в тьму. Но был у его Поприщина и момент само¬
услаждения, когда бредовая идея подымала титулярного совет¬
ника над зловещей обыденностью и, упоенный своей значитель¬
ностью, он чувствовал себя персоной, генералом, королем Испа¬
нии. Трудно понять, откуда у подростка двенадцати-тринадцати
лет возникали такие прозрения. Видимо, актерская интуиция мо¬
жет проявиться и в очень раннем возрасте, хотя театр — искус¬
ство взрослых и вундеркиндов в нем не бывает. Орленев шел от
известного образца, но в чем-то уклонялся от него, и в этих по¬
правках или ретушевке заключалось начало его творчества.
Когда Николай Тихонович узнал, что его сын хочет стать ак¬
тером и собирается поступить в театральную школу, он надолго
потерял покой. Страстный поклонник искусства сразу опомнился,
к нему вернулось благоразумие; одно дело невинное любитель¬
ство на пороге старости, другое — профессия на всю жизнь. Он
отнесся с недоверием к этой авантюре и, чтобы проверить себя,
пошел за советом к Самарину, ученику и ближайшему преемнику
Щепкина; тот сказал, что актеру в новые времена нужно универ¬
ситетское образование. И тогда Николай Тихонович проявил твер¬
дость и запретил сыну думать о театре. Но было уже поздно, ни¬
что не могло изменить его решения. Даже разрыв с семьей.

Быстро промелькнули последние месяцы его оседлой москов¬
ской жизни; в двадцатые годы он сравнивал их с кинематографи¬
ческой лентой, имея в виду немой фильм с его мельканием лиц
и стремительностью движений. Одно событие сменяло другое. Из
одной гимназии его выгнали, другую он бросил. Держал экзамен
в училище при императорских театрах и легко попал в ученики-
экстерны. На экзамене он читал стихотворение Никитина «Порча»
(«Болесть»), то самое стихотворение, которое без малого четверть
века спустя он прочтет Толстому в Ясной Поляне. Читал Орленев
хорошо и на экзамене и вдруг запнулся — ему показалось, что
коллегия судей и экспертов во главе с Г. Н. Федотовой слушает
его рассеянно, без достаточного внимания, что называется, впол¬
уха. Улыбнувшись, он на мгновение замолчал и обратился к экза¬
менаторам с просьбой разрешить ему, поскольку стихотворение
длинное — целых сто двадцать строк — и, очевидно, скучное,
сразу прочесть его последние строфы. Это было вопиющее нару¬
шение правил, но в улыбке Орленева было столько доверчивости,
и вид при этом был у него такой лукаво-заговорщицкий, и он был
так застенчиво-скромен, хотя держался уверенно, что достойней¬
ший ареопаг, не совещаясь, единодушно принял его в школу, как
многообещающего актера на комические роли.

В училище по собственному выбору он готовил главную роль
«современного Кречинского» в модной пьесе «Наш друг Неклю-
жев», но по молодости и недостатку солидности, необходимой

в этом случае, не получил ее; ему досталась в этой же пьесе роль
Капитоши, комика-простака, которую позже (в весеннем пробном
дебюте) отметил Островский. В протоколе испытаний, «бывших
на сцене Малого театра в марте 1886 года», Александр Николае¬
вич записал, что у «очень молодого артиста» Орлова «хорошие за¬
датки», хотя он «недостаточно подготовлен»6. Островский был
скуп на похвалы, особенно когда речь шла об актерах с еще не
установившимся, не развитым дарованием. Собственно говоря, Ор-
ленева он тоже не хвалил, он только сказал: «Этого надо взять» 7.
Но если учесть, что взять его он хотел в школу особо одаренных
молодых людей, с создания которой и должны были начаться ре¬
формы в театре, смысл сказанных слов станет ясным.
Потом, когда сезон кончился, полный надежд и впечатлений
от знакомства с искусством корифеев Малого театра (в год своего
ученичества он не раз выступал в толпе на его сцене), Орленев
уехал в деревню под Москву и провел там на природе счастливое
лето. Делил время между охотой, рыбной ловлей и игрой, читал
в лицах стихи и пьесы, в его репертуаре были даже сцены из
пушкинского «Бориса Годунова». Какой-то поп-расстрига играл
Пимена, а он Григория Отрепьева. Крестьяне собирались толпами
на эти спектакли-концерты в деревенском сарае. Оплата была на¬
туральная. И эта прекрасная свобода и простота так пришлись по
духу Орленеву, что отныне и до конца дней его преследовала
мысль об устройстве театра для крестьян. Пройдет двадцать че¬

тыре года, и весной 1910 года он пошлет своему близкому другу
критику Д. Л. Тальникову телеграмму: «Вчерашний день лучший
всей моей жизни. Начал бесплатный крестьянский спектакль. Не
могу найти радостных слов моему ликованию» 8. Но безмятежно
райская жизнь в подмосковной деревне вскоре кончилась: счаст¬
ливые сны долго не длятся. Из Москвы пришло сообщение
о смерти Островского и о том, что судьба школы, в которой дол¬
жен был учиться Орленев, под угрозой. ..
Много лет спустя, вспоминая лето 1886 года, он говорил
о тени, которую бросают великие события на случайно оказав¬
шихся в их орбите спутников. Он видел Островского один только
раз; что было общего у великого национального писателя и без¬
вестного дебютанта, и тем не менее эта смерть изменила все те¬
чение его жизни.
Он вернулся в Москву и не знал, чем заняться. Родительский
дом он бросил и ночевал где придется, иногда на бульварах. Кор¬
миться ему было нечем. Он дошел до отчаянного положения
к тому времени, когда антрепренер Пушкин-Чекрыгин подрядил
его «по дешевке» в свою труппу и повез в Вологду. Антрепренер
взял его почти что с улицы, но, как человек бывалый, с первого
взгляда сообразил, что этот привлекательный и неглупый маль¬
чик не затеряется в его театре. И для Орленева контракт с Пуш-
киным-Чекрыгиным был удачей, он опять чувствовал себя счаст¬
ливым, хотя, отправляясь в странствия, понимал, как плохо под¬
готовлен для самостоятельной жизни и публичного творчества.

На этот счет он не обманывался, по гпал от себя неприятные мысли, потому что все ведь получилось так, как он того хотел.

Правда, эти неприятные мысли не раз возвращались к нему по¬том, и в минуты слабости он жаловался друзьям, что его вообра¬жение далеко обгоняет его знание и что такая несоразмерность доставляет ему много тяжелых неудобств.

Те несколько лет, которые он провел во второй московской гимназии на Разгуляе, не прошли для него даром. Эта гимназия внесла свой вклад в русскую филологию: в тридцатые-сороковые годы в ней преподавал русский язык и словесность молодой Бу¬слаев, в пятидесятые годы ее с отличием окончил Александр Ве¬селовский. В годы, когда в гимназии учился Орленев, там не было звезд такой величины, но традиция сохранилась, и его учи¬тель русского языка был автором книги о «Гамбургской драма¬тургии» Лессинга. Из обстоятельной работы инспектора гимназии С. Гулевича, выпущенной к ее пятидесятилетию9, мы примерно знаем, чему учили в ней Орленева. Здесь он познакомился с рус¬ской поэзией, читал на латыни Овидия, изучал средневековую историю Запада и русскую историю, начатки математики, на¬чатки естествознания и т. д. Это был только разбег, подступ к культуре, самые первые ее звенья; к более глубоким ее пла¬стам в гимназии он не пробился и не считал в ту пору такое зна¬ние для себя необходимым. А дальше сложилось странное поло¬жение; чем выше он как артист поднимался в общественном мне¬нии, тем острее чувствовал свою духовную неподготовленность для того, чтобы вести за собой аудиторию, разместившуюся

на
всех географических широтах России. Не часто в молодые годы
он задумывался о своих отношениях с этой аудиторией, но, когда
задумывался, приходил именно к таким выводам.
Он не любил тенденциозности в театре и однажды поспорил
па эту тему с самим Толстым, но свой долг актера понимал как
миссию просветительскую по преимуществу. Немецкие философы
XVIII века говорили, что Просвещение — это выход человека из
несовершеннолетия. Орленев не читал книг этих философов, но
своей работой в искусстве более всего хотел содействовать по-
взрослению человека. Тем трагичней, что его талант — с про¬
блесками гения и без всякой шлифовки — был недостаточно во¬
оружен для такого служения.
Иногда сознание этой невооруженности причиняло Орленеву,
я бы сказал, физические муки. В своих воспоминаниях он откро¬
венно об этом рассказывает. В одно из его последних при жизни
Чехова посещений Ялты, зная о ссоре Антона Павловича с Су¬
вориным, он попытался как-то наладить их отношения. Чехов
пошел па это неохотно, но, когда состоялась встреча и завя¬
зался разговор, он увлекся. Суворин тоже был в ударе. Орленев,
единственный свидетель их диалога, был буквально ошеломлен
этим празднеством ума: они не старались понравиться друг другу
или в чем-то перещеголять друг друга, они держали себя с есте¬
ственностью, в которой нельзя было разглядеть и намека на игру.
Орленев гордился дружбой с «этими бесконечно интересными
людьми», по своей наивности не понимая злого цинизма Суво¬

рина, на семьдесят третьем году жизни записавшего в своем «Дневнике»: «Надо начать писать о том, что я думаю». Теперь, молча вслушиваясь в беседу Чехова и Суворина, он сравнивал широту их образованности со своей немудрой доморощенностью.

Они представляли в глазах Орленева интеллект на его вершинах, он же был только ни в чем не компетентным, любопытствующим слушателем. Потом, когда Суворин ушел, Орленев спросил у Че¬ хова, почему он называет его интеллигентом, ведь, кроме актер¬ ской профессии, он мало что знает и мало что умеет. Ответ Че¬ хова я воспроизвожу полностью, как он записан в книге Орленева:

«. . .Вам помогает разбираться во всем ваша большая, исклю¬ чительная интеллигентность — ее в вас разбудили не гимназия и не университет, а ваши роли, в изучение и обдумывание которых вы так упорно, так проникновенно углублялись; вам помогает творить ваше воображение, ваша душа, воля, ваш темпера¬ мент. ..»

Нельзя ручаться за подлинность этих слов, восстанов¬ ленных по памяти и мало похожих на чеховскую речь, но их суть выражает характер отношения Чехова к Орленеву.

Да, интеллигентность Орленева — понятие не цензовое, не со¬ словное; это степень духовной зрелости и итог самовоспитания, продолжавшегося десятилетия. В театральной литературе очень много говорилось о раздерганности и беспорядочной импульсив¬ ности его артистической натуры. Это верно, если только добавить, что при всей стихийности его искусства он был неистовым труже¬ ником. И заметьте, что в его игре, несмотря на отсутствие школы, не было и следа любительства. Осенью 1926 года, после

гастролей
Орленева в Ленинграде, К. Тверской, споря с критиками, кото¬
рые отзывались об игре актера в «снисходительно-скорбном тоне»
(он-де был хорош когда-то, в необозримом прошлом), справед¬
ливо писал в журнале «Рабочий и театр», что «громадный талант
и незаурядная техника этого самобытного и оригинальнейшего
мастера сцены представляют и сейчас несомненную объектив¬
ную и безотносительную ценность» п. Время коснулось его искус¬
ства, но ведь оно коснулось и его сверстников, служивших в са¬
мых уважаемых академических театрах.
О труженичестве Орленева, как и о его безудержности и без¬
рассудности, существует немало преданий. Но вот факты. Над
ролью Гамлета он работал по крайней мере девять лет (с боль¬
шими перерывами), прочитал тьму книг, проверял свои замыслы
почти одновременно у Плеханова, к которому ездил в Женеву, и
у Суворина, с которым вел в те годы обширную переписку; изу¬
чив один перевод, брался за другой, переделывал монологи, менял
мизансцены и продолжал работать над ролью и после того, как
сыграл ее на сцене. Известно, что для Гамлета Орленев долго не
мог найти тона. Но ведь роли, поставленные в несколько репети¬
ций, он тоже предварительно изучал в мельчайших оттенках,
с увлечением, которое его близкие называли запойным. Друг и со¬
трудник Орленева на протяжении четверти века, И. П. Вронский,
в своих неопубликованных воспоминаниях рассказывает о таком

не лишенном комизма случае. Увлекшись работой над Брандом,

Орленев поехал в Ялту, чтобы здесь, уединившись, обдумать роль

в подробностях. Он снял комнату, пригласил кухарку, которая

вела его хозяйство, и по суткам, углубившись в текст, не выходил

из дому. Ему посчастливилось, он открыл в пьесе Ибсена, как ему

казалось, новые, скрытые от непосвященных глубины и, не дожи¬

даясь других слушателей, стал читать монологи героя своей не¬

грамотной кухарке (не подозревая, что Мольер тоже когда-то чи¬

тал кухарке свои комедии и Герцен видел в этом доказательство

человечественности великого писателя). Бедная женщина тер¬

пела, молча слушала его два дня, а потом слезно взмолилась:

«Позвольте, барин, паспорт, измытарили вы меня» 12. В таком со¬

стоянии воодушевления он готовил роли, и эта воля к творчеству,

не угасшая до старости, широко раздвинула горизонты Орленева.

Итак, своим развитием он был обязан только себе; его мало

чему учили, до всего он дошел сам. Типичный самоучка, в каких-

то вопросах он был человек просвещенный: в знании Достоев¬

ского, например, он мог бы поспорить с университетскими про¬

фессорами; однажды заинтересовавшись Ницше, он читал на¬

изусть целые страницы из «Заратустры». А в каких-то других

вопросах он не пошел дальше пятого класса дореволюционной

гимназии. Я не думаю, что первозданную свободу от преемствен¬

ности, когда приходится быть пионером и первооткрывателем

даже в пределах обязательных школьных программ, можно счи¬

тать лучшим способом воспитания молодых артистов. Но при всех
очевидных потерях у метода саморазвития Орленева были извест¬
ные преимущества.
Однажды Немирович-Данченко мудро заметил, что молодым
людям, для того чтобы подойти к «последним выводам» в искус¬
стве, мало традиции, какой бы драгоценной она ни была; им обя¬
зательно нужно «самим расквасить себе нос». Наука Орленева
сплошь состояла из таких травм, он платил дорогой ценой за свои
университеты. Чего стоили, например, семь сезонов его провинци¬
ального прозябания, начиная с Вологды 1886 года вплоть до пе¬
рехода к Коршу в 1893 году. К этому времени он основательно
узнал жизнь и особенно ее изнанку, и в самых его пустяковых
водевильных ролях была такая хватающая за душу трогатель¬
ность, что перед ней не устояли даже испытанные авгуры вроде
Кугеля или Суворина. Нельзя было не поддаться обаянию этой
искренности, освещенной горькой детской улыбкой. Тайна заклю¬
чалась в том, что игра Орленева шла от непосредственных (Ста¬
ниславский называл их первичными) впечатлений, добытых им
самим, взятых из реальности, такими, какие они есть, без всякой
деформации по готовым образцам сцены. Я уже не говорю о том,
что для насыщенного конкретностью художественного мышления
Орленева окружающее его общество было не только массивом лю¬
дей и их совместностью: в масштабе множества он видел каждого
человека в отдельности, как некую безусловную величину. По¬
этому его театр, несмотря на постоянное давление рутины и

ре¬
месла, был Театром Живой Жизни, что почувствовали даже те его
зрители, которые не знали русского языка,— во время поездок
Орленева по европейским столицам и Америке. Естественно, что
образы детства и отрочества питали искусство актера такой
непосредственной, чутко-отзывчивой, незамутненно-чистой тех¬
ники. Что же взял он от них для своих ролей и странствий?
Прежде всего чувство праздничности театра. Нельзя сказать,
что быт семьи Орловых, их близких и знакомых отличался непо¬
движностью. Напротив, происшествия, и притом криминального
характера, случались здесь нередко — самоубийства, драмы рев¬
ности, суды о наследстве, банкротства. Но эта хроника, несмотря
на ее зловещий уклон, поражала своей монотонностью, как будто
ее придумал полицейский репортер «Московского листка». Один
и тот же сценарий, одни и те же психологические мотивы, неиз¬
менно повторяющие друг друга. А праздничность в представле¬
нии юноши Орленева начиналась с неповторимости. В это поня¬
тие входил весь комплекс романтического театра: его сконцентри¬
рованный и несущий взрывы ритм; его проповедь, подымающаяся
до пророчества; его парадность; неистовство его страстей. Но это
были, так сказать, внешние условия, а суть праздничности Орле-
нев видел в импровизационном начале актерской игры и ее по¬
эзии неожиданности, в том, что актер по самому его призванию
изобретатель, в том, что прекрасное на сцене всегда разнообразно

или, во всяком случае, стремится к разнообразию.

Это был первый урок, почерпнутый гимназистом Орленевым на вечерах художественного чтения Николая Тихоновича, на спектаклях Андреева-Бурлака и Иванова-Козельского, в месяцы недолгого сотрудничества в Малом театре,— урок тем более важ¬ный, что в основной гастрольный репертуар актера входило всего несколько пьес, содержание которых, по его словам, было безгра¬ничным, он же коснулся только некоторых их граней. Уже в ран¬ние годы романтика означала для Орленева нечто большее, чем сумма технических приемов и характер стилистики. А дальше ро¬мантика стала для него понятием и вовсе многозначным, вклю¬чая красоту искусства в ее максимальном, шекспировском выра¬жении, и движение к истине, в чем-то обязательно умножающее наше знание, и служение духовным ценностям непреходящего значения. Долог был путь Орленева от гоголевских «Записок су¬масшедшего» до Раскольникова и Дмитрия Карамазова, но пер¬вый шаг в сторону Достоевского и его «трагедии надрыва» можно проследить еще в мальчишеских опытах скромнейшего любителя.

Второй урок тех лет тоже имел далекие последствия; он вы¬ходил за пределы чисто театральной проблематики и касался всего устройства русского общества восьмидесятых годов. Смысл пушкинских слов «Боже, как грустна наша Россия!» Орленев по¬чувствовал очень рано. Здесь сошлись многие обстоятельства — неурядицы в семье, горькие сомнения отца, раннее знакомство с книгами Достоевского, нищенский быт и дерзкие мысли

студен-
тов-репетиторов, перетаскивавших его из класса в класс, и даже
контраст между жизнью как она есть в реальности и ее принаря-
женно-благополучной моделью в театре. Этот лицемерный маска¬
рад удручал Орленева, и, может быть, потому в зрелые годы он
сознательно подчеркивал в бытовых ролях диссонирующую траги¬
ческую ноту. Ему ничего не надо было для этого выдумывать, он
просто шел по следам своей памяти.

В ряду спутников детства Орленева в первую очередь следует
назвать его старшего брата Александра, не раз служившего про¬
тотипом для его больных и нервных героев. Пока они жили ря¬
дом, он не проявлял особого интереса к больному брату, а когда
расстались, мысль об «этом несчастном эпилептике» долго пресле¬
довала его. Александр сравнительно рано умер, но его черная
тень прошла через всю жизнь Орленева. Одна из лучших его ро¬
лей первых провинциальных сезонов — Юродивый в историче¬
ской хронике Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуй¬
ский» — была целиком построена на воспоминаниях о брате, на
его «больных интонациях, жестах и мимике». Орленев сыграл
Юродивого, первого «неврастеника» в его богатой галерее героев
этого амплуа, в Риге в 1887 году, будучи еще дебютантом.

Спустя четыре года, в Ростове-на-Дону, опять промелькнул образ
больного брата в неподходящей для того водевильной роли гим¬
назиста Степы («Школьная пара»). И сколько было таких ро¬
лей-реминисценций на темы детства в его раннем репертуаре,
начиная с пьесы Гауптмана «Больные люди» и кончая весьма

тривиальным «Возмездием» Боборыкина! Эти роли больных и страдающих людей нашли свое высшее воплощение в орленев¬ском Освальде из «Привидений» Ибсена.

Мы упомянули здесь только одну сторону творчества актера — его так называемый невропатический цикл. Был у него еще и бытовой цикл (например, «Дети Ванюшина»), тоже связанный с впечатлениями детства. И трагический цикл, прошедший под знаком Достоевского; любопытно, что мысль о Достоевском как о театральном авторе впервые возникла у него тоже в школьные годы, под влиянием Андреева-Бурлака и его вошедшего в преда¬ние монолога Мармеладова. Таким образом, мучительную тревогу Орленева о беззащитном человеке в плохо устроенном мире нельзя свести к драме современного интеллигента-неврастеника с декадентскими комплексами, как это казалось, например, моло¬дому С. С. Мокульскому13. Орленев был плохой и недальновид¬ный социолог, но он слишком серьезно относился к нравственной задаче театра, чтобы пренебречь социологией вообще.

Среди собранных нами материалов об его американских гас¬тролях в 1905—1906-м и в 1912 году есть интересное интервью, в котором он недвусмысленно говорит о том, как история в ее кризисные, темные периоды бесцеремонно вмешивается в искус¬ство и дает ему свой взгляд на мир и события и свою выстрадан¬ную форму. «Меня не раз спрашивали,— сказал Орленев амери¬канскому репортеру,— почему русский театральный вкус такой мрачный. Те, кто знаком с условиями этой страны, легко ответят на подобный вопрос. Русский вкус в драме не всегда зависит от

актера, от направления и кульминации его чувств. Есть другой,

более печальный мотив русской интерпретации реализма. Как вы

можете ожидать от задавленного народа, угнетенного народа, ли¬

шенного всех божеских прав, чтобы он в так называемые часы

отдыха интересовался фарсами и пустыми комедиями? Если это

так, вправе ли вы обвинять русский народ в том, что он рассма¬

тривает жизнь как серьезную проблему»14. Что мы можем к этому

добавить? Только то, что Орленев при всем его простодушии рас¬

сматривал как серьезную проблему и свою профессию актера.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Право и бесправие в провинциальном театре конца века. Вологодская труппа. Обманутые надежды дебютанта. Роли первого сезона. Трагедия актера Шимановского. Рига, антреприза Бабикова и его уроки. Как Орленев стал Орленевым. Хроника жизни странствующего актера. Приезд Иванова-Козельского. Нижегородский сезон. Критика Федотовой. Мальчик-сапожник из водевиля «С места в карьер». Хлестаков и гимназист Степа в Ростове. Седьмой год в провинции. Вильно, индустриальные темпы антрепризы Шумана. Что же дальше?

Незадолго до того, как Орленев отправился с труппой Пуш-

кина-Чекрыгина в Вологду, в петербургском журнале «Дневник

русского актера» была напечатана статья под многообещающим

названием «Не требует ли русский театр специальных законопо¬

ложений?» К Статья сама по себе ничем не примечательная, ее

анонимный автор ничего другого не хотел, кроме как «реформ

сверху», но с некоторыми приведенными в ней документами стоит

познакомиться. Какой-то ловкий юрист-кляузник из Екатерин¬
бурга по просьбе известного в те годы антрепренера Ф. И. Над-
лера составил «Правила службы» для актеров его труппы и в пя¬
тидесяти семи пунктах изложил права и обязанности хозяина и
его работников (по образцу старой сказки — лиса взяла на себя
обязанности птичницы. . .). Эти «Правила» и опубликовал журнал
как небезынтересную иллюстрацию на тему узаконенного и полу¬
чившего официальный статут бесправия актеров в провинциаль¬
ном театре восьмидесятых годов.

Система санкций затронула все стороны жизни в труппе Над-
лера, не оставляя ни малейшей неясности; за отказ от роли, ка¬
кой бы она ни была, за нетвердое знание ее текста (срок подго¬
товки устанавливался в три дня, и ни часу больше), за опоздание
на репетицию, за внезапную болезнь («зубная и ревматическая
боль не принимается за отговорку и не избавляет от исполнения
обязанностей»), за неподходящий гардероб, за неожиданно (?)
обнаружившуюся картавость или заикание, за участие в стачке
и т. д. актеры должны были платить штраф в размере от трех до
пятисот рублей — суммы по тем временам астрономической. (Ор-
лепев в Вологде получал двадцать пять рублей в месяц.) Надлер
и его юрист вроде бы предусмотрели все случаи возможных на¬
рушений «Правил», но и этого им показалось мало, и они допол¬
нили сочиненный ими устав несколькими пунктами, которые
даже формальную видимость закона превратили в

бессмыслицу.

Я приведу один из этих пунктов: «За распространение лож¬
ных слухов, пасквилей, клеветы и пр., могущих вредить театраль¬
ному делу, а также кто будет ругать антрепренера в глаза или за
глаза, дает право г. Надлеру отказать таковому от службы, без
всякой неустойки». Здесь к трагедии уже примешивается оттенок
шутовства, как это всегда бывает в условиях ничем не ограничен¬
ного самоуправства. При этом надо иметь в виду, что Надлер
вовсе не был злодеем, он был обыкновенным антрепренером,
только более предусмотрительным и педантичным, чем его либе¬
ральные коллеги, к числу которых принадлежал знакомый нам
Пушкин-Чекрыгин. В вологодской труппе существовала примерно
та же система штрафов, и те же сроки подготовки спектаклей, и
те же правила, касающиеся гардероба, но без пунктуальности и
дотошности Надлера. У Пушкина-Чекрыгина было меньше запре¬
тов, меньше придирок, меньше казармы, но то же бесправие, осо¬
бенно в отношении маленьких актеров, таких, как Орленев в свой
первый вологодский сезон.

По юношеской неопытности он ничего не знал о бедственном
положении русского актера в антрепренерском театре, хотя ил¬
люзий у Орленева тоже не было и он понимал, что в провинции
ему придется изрядно помаяться, прежде чем его заметят и при¬
знают. В том, что в конце концов его признают, он не сомневался,
а неизбежные препятствия, как ему казалось, придадут, ореол его
честолюбивым планам и подхлестнут его спортивные инстинкты.

Но, попав в Вологду, он поначалу растерялся. Его не пугал не¬
устроенный быт старого северного города; Орленев не был изба¬
лован, да и особых лишений в свой первый провинциальный се¬
зон не испытывал, во всяком случае, он был сыт и не валялся под
забором, как год назад сулил ему Николай Тихонович. Но зачем
его взял Пушкин-Чекрыгин в свою труппу, сказать он не мог.

Ведь за филантропией антрепренера скрывался какой-то практи¬
ческий расчет. Какой же? Дела в театре для Орленева не на¬
шлось, если не считать выступлений в хоре, сопровождавшем дей¬
ствие каких-то дурацких опереток. Но стоило ли для того везти
его в Вологду?

Еще в Москве ему обещали роль Буланова в «Лесе», и не то¬
ропясь он стал ее готовить. Но пока он обдумывал роль, читал ее
и перечитывал, его приятель и однокашник Молдавцев убедил ре¬
жиссера, что сыграет Буланова лучше, потому что уже не раз его
играл. Это была очевидная ложь, тем удивительней, что режиссер
в нее поверил. Неприятно было и вероломство Молдавцева, обо¬
ротистого малого, четверть века спустя нажившего состояние
в качестве содержателя ночного клуба для азартных игр в мос¬
ковском саду «Аквариум». Но изменить ничего нельзя было, тем
более что Орленеву поручили другую роль в том же «Лесе»,
в чем, собственно, и заключалась обидная сторона этого проис¬
шествия.

Чтобы разъяснить его суть, я расскажу об одной забавной
истории. В начале тридцатых годов репортер московского теат¬
рального журнала обратился к Ю. М. Юрьеву с просьбой принять

участие в актерской анкете и среди других вопросов ответить на
такой: какую роль в русском классическом репертуаре он считает
самой трудной и какую — самой легкой? Юрия Михайловича уди¬
вила праздность этой затеи (анкета не была напечатана), но, как
человек обязательный, минуту подумав, он сказал: Арбенин и Те-
ренька. В редакции были обескуражены ответом Юрьева, потому
что никто из ее сотрудников не знал или не помнил, кто такой
Теренька. Не помнил даже профессор С. Н. Дурылин, обладавший
энциклопедическими знаниями, коль скоро речь шла о литера¬
туре и театре. И только случайный свидетель конфуза, старый
мейерхольдовец, работавший над «Лесом», твердо знал, что Те¬
ренька — мальчик у купца Восмибратова и что в его роли всего
две реплики и в каждой реплике по одному слову. И эта куцая
из куцых роль мальчика, караулящего в лесу, чтобы вовремя
предупредить Аксюшу и Петра, если на горизонте появится «тя¬
тенька», и была первой ролью Орленева в Вологде.
Второе происшествие было и того хуже.
. После «Леса» ему назначили роль безымянного чиновника
в «Горе-злосчастье» — пьесе Виктора Крылова, плодовитого дра¬
матурга, начавшего с либерализма в шестидесятых годах и кон¬
чившего черносотенством в девятисотых. По сравнению с Терень-
кой эта роль была более внушительной — разумеется, в масшта¬
бах того вологодского сезона. У мальчика в «Лесе» два слова,
здесь — несколько фраз. Сморчок, фитюлька, «канцелярская жи¬
молость», второй чиновник по рангу, установленному для

него ав¬
тором, в общем распорядке пьесы занимает какое-то свое место.
Очень слабый писатель, Крылов был неплохим конструктором,
в знании театральной техники он мог состязаться с умелыми
французами, и все ружья в его драмах стреляли. Перечитывая те¬
перь пьесу, понимаешь, что герой Орленева не простой фигурант,
затерянный в толпе; для той атмосферы суеты и сплетни, с кото¬
рой начиналось действие «Горя-злосчастья», он лицо необходи¬
мое. По мысли Крылова, бюрократия — сословие замкнутое, и
есть прямая связь между первым министром и последним столо¬
начальником («ту же статью ведут»), различие между ними
только такое, как у звезд в небе: «оная большая, оная малая».
Малый из малых, запуганный и загнанный второй чиновник,
когда тому представляется случай, ехидничает и злословит,
и пытается хоть таким способом напомнить, что принадлежит
к избранному сословию и тоже не лыком шит.
Сколько стараний вложил Орленев в реплики второго чинов¬
ника и какие только мотивы для него не придумывал! И все на¬
прасно. На первой же репетиции режиссер сказал, что эта роль
ненужная и он ее вымарывает, потому что Крылов многословен и
бесконечно дробит действие, а от мелькания лиц на сцене и так
неразбериха. Орленев сжался от обиды и, как пишет в своих вос¬
поминаниях, по малолетству заплакал. Его успокоили, и репети¬
ция продолжалась, но уже без него. Мог ли вологодский режиссер
тогда знать, что пройдут годы и мальчик, с которым он так же¬
стоко обошелся, даже того не заметив, в той же пьесе (правда,
в другой роли — не эпизодической, а главной) получит всемир¬

ную известность? В феврале 1906 года газета «Чикаго кроникл»
напишет, что русский гастролер Орленев показал американской
публике, «что значит высокое искусство»; его игра в «Горе-зло¬
счастье» служит доказательством могущества театра, его способ¬
ности превращать воду в огонь, вульгарную бытовую драму в ше¬
девр психологического искусства. Это случится двадцать лет
спустя, а пока Орленев поет и отплясывает в глупейшей оперетке
«Зеленый остров», не понимая, что ждет его впереди.
За весь сезон у него была только одна обратившая на себя
внимание роль, и получил он ее по обстоятельствам чрезвычай¬
ным. Тяжело запил его старший товарищ по труппе, по тогдаш¬
ней терминологии — «второй любовник» (тот же «герой», но раз¬
рядом похуже), и в пьесе «Тридцать лет, или Жизнь игрока»
некому было играть Альберта. Позвали Орленева, и после одной ре¬
петиции выпустили его на сцену. Что произошло дальше — уста¬
новить трудно, так как версия самого Орленева, изложенная в его
мемуарах, вызывает много недоуменных вопросов. Можно даже
предположить, что он играл в какой-то неизвестной нам и далеко
уклоняющейся от оригинала переделке популярной мелодрамы
Дюканжа. Иначе как объяснить, что в пересказе мемуариста
у этой трехактной пьесы оказалось пять актов, что Альберт по¬
является у него в двух образах — сперва маленького мальчика,
а спустя тридцать лет — бывалого офицера, в то время как у ав¬
тора нет никаких возрастных прыжков, и мы встречаемся с Аль¬
бертом только один раз в третьем, заключительном действии;

он
двадцатидвухлетний офицер французской армии, наследник мил¬
лионного состояния. И сколько еще таких необъяснимых разно¬
чтений! У Орленева, например, герой прощается с умирающей
матерью и это самый драматический момент действия, а у Дю¬
канжа мать вовсе не болеет, а погибает (бросается в горящую
хижину) отец, и т. д. Как же разобраться в такой путанице?
В поисках разгадки мы познакомились с двумя изданиями
этой старой пьесы: одним — более чем вековой давности2 и после¬
революционным, наших двадцатых годов, но тайны версии Орле-
нева не разгадали. Трудно ведь предположить, что это была
просто ошибка, хотя память актера в старости не отличалась на¬
дежностью. Более или менее достоверно известно только одно:
роль Альберта принесла ему успех. По неписаной традиции еще
со времен первого ее исполнителя Дюра (того самого Дюра, про
которого Гоголь сказал, что он «ни на волос не понял, что такое
Хлестаков») эту роль играли с избытком чувства, близким к ис¬
ступлению. А у Орленева Альберт сохранял самообладание, и го¬
лос его, несмотря на трагизм минуты, звучал сдержанно-глухо,
как бы прорываясь сквозь невидимые препятствия. И эта внут¬
ренняя драма производила куда большее впечатление, чем эф¬
фекты, предусмотренные драматургом. «Меня обнимали, цело¬
вали, поздравляли, и я долго не мог опомниться от неожиданного
счастья»,— впоследствии писал Орленев, вспоминая эту роль. Но
в судьбе его ничто не изменилось и после «Жизни игрока».

Как актер он мало что извлек из уроков сезона 1886/87 года, но в вологодской труппе, несмотря на свои птичьи права, хорошо прижился. Судьба ему не ворожила в первые годы скитаний; когда двенадцать лет спустя Орленев с триумфом сыграл царя Федора в суворинском театре, газеты писали, что он принадлежит к той категории счастливцев, которые в одно утро просыпаются знаменитостями на всю Россию. Как долго ждал Орленев этого утра! Но уже с первого сезона в среде актеров к нему стали при¬сматриваться: что-то в этом семнадцатилетнем дебютанте привле¬кало к себе внимание. Он был красив, и красота его была не броская, не театральная, а скромная, интеллигентная, я сказал бы — чеховского рисунка, хотя он уже стал франтить и по моде завивать у парикмахера свои белокурые, пепельного оттенка во¬лосы. И был неизменно находчив, его заразительно веселый юмор не отличался почтительностью; острых словечек Орленева, его злых каламбуров, как об этом однажды рассказала М. Г. Савина, побаивались столпы театра; маленьких актеров он обычно не задевал. И самое главное — при неслыханной переимчивости (с первого взгляда он замечал характерные особенности игры те¬атральных знаменитостей, и никто лучше его их не передразни¬вал) в своих актерских решениях, как правило, шел от себя и своей догадки, никого не повторяя. Талантливый пародист, он был плохим дублером. Так случилось, что, почти ничего не сы¬грав, он оказался на виду у всей труппы.

Просвещение в Вологде на целый век опередило благоустрой¬ство; на сцене театра шли последние столичные новинки, а

город
жил как при Екатерине II, скудно и неудобно. Бедность была не
кричащая, нищие на улицах встречались редко, бедность была
бытом и мало кого щадила. В многолюдных семьях даже сравни¬
тельно обеспеченного слоя мещанства всегда чего-то не хватало,
покупка новых сапог была, например, событием. Что же говорить
о довольно многочисленной по тому времени интеллигенции —
Вологда была местом политической ссылки. Бремя всеобщей не¬
достаточности отразилось и на театре: сборы у него были грошо¬
вые, антрепренер едва-едва сводил концы с концами, «бюджет на
волоске» — говорил он актерам. Французское слово «бюджет»,
звучавшее тогда очень по-иностранному и имевшее смысл по пре¬
имуществу государственный, касавшийся всей Российской импе¬
рии, стало самым общеупотребительным в лексиконе труппы.
Тощий бюджет — и потому не хватает денег, чтобы платить
керосинщику, и актеры вынуждены играть в полутьме; и потому
в одной и той же декорации идут венская оперетта и драма Ос¬
тровского; и потому мешковина служит универсальным декора¬
тивным материалом для всего репертуара, как в каком-нибудь су¬
персовременном авангардном театре; и потому темный купец-ме¬
ценат обращается к премьеру труппы, известному в провинции
актеру, на «ты», тот ежится, морщится, меняется в лице и, если
трезв, терпит, благоразумие берет верх. . . Орленев вместе со всей
труппой нес тяготы этой бедности, но его привязанность к

театру
не была поколеблена. В письме к автору этой книги Татьяна Пав¬
лова, ученица и партнерша Орленева во второй половине девяти¬
сотых годов (впоследствии ставшая известной деятельницей
итальянского театра), пишет: «О деньгах он не имел понятия.
И не интересовался ими». Так было и в восьмидесятые годы, ма¬
териальная сторона жизни мало его тревожила, он легко перено¬
сил лишения, хотя в годы расцвета своего искусства требовал от
антрепренеров тысячных гонораров. «Жизни мышья беготня»
диктовала свои законы и в театре, он это знал, и все-таки бли¬
зость к искусству давала ему ни с чем не сравнимое чувство сво¬
боды и раскрепощения.
Перед ним открылся неизвестный мир: у его товарищей по
сцене, у этих драматических любовников, резонеров, фатов, коми-
ков-буфф и простаков были запутанные судьбы. Бывший офицер,
разорившийся подрядчик, железнодорожный служащий, оставив¬
ший свою профессию,— что привело их в театр? Из мемуаров
сверстников Орленева, чаще всего не опубликованных и рассеян¬
ных в разных архивах, мы знаем, с каким интересом он отно¬
сился к людям, сменившим оседлость на театральное бродяжниче¬
ство, хотя понимал, что мотивы у этой романтики бывают разные.
Одни стали актерами после многих передряг, чтобы как-ни¬
будь прокормиться. Другие потому, что в этом занятии-служении
видели единственный смысл существования; бросали семьи, при¬
вычную работу и начинали с азов, с робкого ученичества, только
бы театр дал им прибежище. Как трагична была судьба этих под¬
вижников, когда оказывалось, что они обманулись в своем

при¬
звании. Особенно если какая-то искра божья в них тлела, но та¬
ланта хватало только для вторых и третьих ролей, для эпизодов,
для выходов, для фона и сопровождения. Трагедия усугублялась
еще и тем, что в духовном смысле эти бескорыстные дилетанты
ничем не уступали премьерам труппы, а часто намного превосхо¬
дили их.
С одним таким трагическим неудачником Орленев встретился
в Вологде, и это была самая памятная для него встреча в том се¬
зоне. Маленький актер Шимановский пришел в театр из универ¬
ситета и, скитаясь по стране, продолжал изучать русскую и ми¬
ровую литературу. По широте кругозора и начитанности равных
ему было мало и в столичных театрах. Но парадокс заключался
в том, что его знания были ему не нужны — зачем читать Гер¬
цена и Кропоткина, чтобы выступать в хоре в опереттах? Судьба
посмеялась над Шимановским. Будь он человеком более гибким
и покладистым, возможно, ему удалось бы выбраться на поверх¬
ность. Но он держался независимо, и его интеллигентность только
шла ему во вред. «Ученость тебя замучила, вот пойди-ка по¬
пляши»,— посмеиваясь, говорил ему режиссер. И Шимановский
пел и плясал в оперетках, на которых держался бюджет театра.
Уйти ему было некуда, он этого и не хотел. Верил ли Шиманов¬
ский в свое возрождение, в то, что еще подымется? Во всяком
случае, если не верил, то виду не подавал. Более того, актер на

выходах, уже тогда сильно помятый жизнью, он пытался открыть

Орленеву романтическую сторону их профессии. И вопреки гне¬

тущей очевидности, а может быть, наперекор этой очевидности

Орленев принял веру Шимановского и всю жизнь был за то ему

благодарен. Я старался выяснить, как сложилась в дальнейшем

его судьба, и мало что узнал. Разве что нашел в провинциальных

газетах такие заметки: «В пьесе «Судебная ошибка» г. Шиманов¬

ский, игравший «злодея», несмотря на все старания, не мог изо¬

бразить характер взятого им лица» 3. Что еще осталось от Шима¬

новского, кроме этих случайных и нелестных упоминаний в ста¬

рых рецензиях?

После Вологды Орленев попал в Ригу. В промежутке было го¬

лодное лето в Москве; случайные спектакли в столичных клубах

и на открытых площадках; мимолетный роман с красивой вдо¬

вушкой, актрисой-любительницей, мечтавшей о профессиональной

сцене; первое знакомство с процедурой подбора провинциальной

труппы. Тогда же Орленев встретился с известным в провинции

актером и режиссером Бабиковым, натурой ярко одаренной, но

неуравновешенной, несосредоточенной, делившей свои увлечения

между живописью и театром. Теперь он окончательно остано¬

вился на театре и даже взял антрепризу в Риге. Орленев охотно

к нему поехал и многому у него научился. Уроки Бабикова

можно свести к нескольким правилам: выучить текст до послед¬

ней запятой, разбить его в последовательности движения

сюжета
на простейшие действия и, уединившись, с закрытыми глазами,
не произнося вслух ни одного слова, мысленно проиграть цели¬
ком роль в ее зримой предметной наглядности, записывая те ми¬
зансцены, в которых ты уверен. С тех пор Орленев стал пользо¬
ваться записной книжкой, которую, по словам И. Вронского,
всегда держал при себе, «на лету схватывал какую-нибудь мысль,
деталь и сейчас же записывал»4. К сожалению, не все эти книжки
нам удалось разыскать.
Примерно в то же время в жизни Орленева случилось еще
одно событие. До сих пор мы называли его Орленевым по автор¬
скому произволу, как бы забегая вперед, потому что он был еще
Орловым, как и значилось в приходской метрике, и только летом
1887 года произошло его второе крещение. Почему он взял этот
псевдоним? Журналисты в театральных изданиях дореволюцион¬
ных лет ссылались на мотивы благозвучия. Любопытно, что Тол¬
стой и Чертков в переписке дали свою транскрипцию его фа¬
милии — Орленьев, таким образом подняв его из крестьянского
сословия до высоких дворянских степеней (Вельяминовы, Олсуфь¬
евы, Захарьины). Сам Павел Николаевич объяснял свой выбор
тем впечатлением, которое на него произвел роман Волконского
и его белокурый герой Орленев. Прозаик, драматург, автор пьесы-
пародии «Принцесса Африканская» (знаменитая «Вампука»),
с успехом поставленной театром «Кривое зеркало», М. Н. Волкон¬
ский приобрел известность главным образом как сочинитель книг
на исторические темы. Это были многостраничные подделки

в духе
дюма-отцовской романтики и авантюры, перенесенной на русскую
почву. Специальностью Волконского стал XVIII век, особенно
конец его, драматизму которого в этой беллетристике обязательно
сопутствовала тайна и роковые предначертания судьбы. По такой
схеме написан и его ранний роман «Записки прадеда», главный
герой которого — Сергей Орленев5.
* В блокноте, куда Орленев вносил свои мысли и наблюдения во время
работы над мемуарами, есть такая запись: «Раньше ни Рабиса, ни Бюро
не было, антрепренеры выбирали в коридорах гостиницы по мордам. Кто
понравился — зовет, и ведет переговоры. Здорово торгуется. Прибавляет
но два-три рубля».
Молодой блестящий дипломат Орлепев оставляет службу
в Лондоне и по семейным обстоятельствам возвращается в Пе¬
тербург, где попадает в атмосферу борьбы партий Потемкина и
Зубова, дворцовых интриг и светского времяпрепровождения.
Параллельно с этой явной, вынесенной наружу жизнью идет
и другая — скрытая, тревожно-загадочная, впрямую связанная
с нравственной философией масонства и его обрядностью. Зани¬
мательный рассказчик, Волконский не скупится на декорации,
перемешивая подлинные факты истории с вымыслом; перед нами
мелькают портреты Екатерины II, Потемкина, англичанина Пит-
та-старшего, музыканта-провидца, как будто взятого у Гофмана,
сановников, авантюристов, кокоток и т. д. Есть здесь и отчаянная
любовь с первого взгляда. Но я не думаю, чтобы этот расхожий
романтический реквизит мог вскружить голову Орленеву,

тогда
уже прочитавшему романы Достоевского. Не правильней ли пред¬
положить, что в «Записках прадеда» его привлекла помимо внеш¬
ней декоративности героя навязчиво проведенная через весь ро¬
ман мысль о воспитании воли слабого человека, одолевшего эту
слабость: «Не тот соблазн побежден, который обходишь, а тот по¬
бежден, которому идешь навстречу и не поддаешься». Сентенции
Волконского по поводу воспитания духа, очевидно, сильно задели
молодого актера. Орленев в романе, когда это требовалось, прояв¬
лял завидную твердость характера, Орленев в жизни был подвер¬
жен сомнениям и колебаниям и выбрал себе псевдоним в некото¬
ром роде для нравственного образца, а может быть, и для
острастки.
Рижский сезон длился недолго, театр дал пятьдесят пять спек¬
таклей, и труппа распалась. Почему провалилась антреприза Ба¬
бикова? Немецкие газеты, выходившие в Риге, упрекали в равно¬
душии русскую публику. Русские газеты ссылались на «неудовле¬
творительный состав» труппы, бедной «заметными дарованиями».
Задолго до этой дискуссии, еще в начале сезона, в «Рижском
вестнике» появилась рецензия на постановку «Кина», где после
похвал Бабикову, исполнявшему заглавную роль, подробно гово¬
рилось об успехе Орленева. Это первое известное мне упоминание
в печати его фамилии и первая оценка его игры, положившая на¬

чало большой критической литературе, насчитывающей тысячи
названий — сколько-нибудь точно подсчитать их невозможно.
Критик «Рижского вестника» писал: «Из прочих исполнителей
мы должны выделить еще г. Орленева, прекрасно передававшего
роль мальчика-акробата Пистоля. Этот юный исполнитель обла¬
дает сценической наружностью и хорошим голосом; к тому же,
несмотря на свою юность, он держится на сцене вполне уверенно
и играет весьма толково. При хорошем руководстве из этого
юноши может выйти, если он будет работать, весьма недурной
актер. Не следует только давать ему ролей, не подходящих ни
к его летам, ни к физическим данным, как это было в комедии
«Муж знаменитости» 6. Как видите, рижскому критику нельзя от¬
казать в некоторой проницательности.
Второй сезон заметно отличался от первого, в Вологде; там
Орленев был на положении запасного и плохо подготовленного
игрока, которого держат в резерве на случай крайней необходи¬
мости; в Риге он был постоянно занят в репертуаре. Роли ему по¬
ручали современные, например в модной, написанной за год до
того драме Южина Сумбатова «Арказановы», и классические —
в шиллеровских «Разбойниках» и в пьесах Островского; он на¬
конец сыграл Буланова в «Лесе» — правда, «Рижский вестник»
в этом случае был не так щедр7. Он втянулся в новый для него
ритм непрерывных репетиций и по крайней мере двух премьер
в неделю и даже почувствовал вкус к этой неутихающей гонке,
но его тайные душевные струны задела только одна роль, которую

я уже называл,— Юродивого в «Дмитрии Самозванце и Василии
Шуйском». Эта драматическая хроника, продолжавшая пушкин¬
скую традицию («Я беру форму «Бориса Годунова»,—писал Ос¬
тровский Бурдину), очень заинтересовала Орленева, хотя в его
роли было всего несколько слов (в мемуарах актера почему-то
сказано, что роль эта бессловесная).
Как и в пушкинском «Борисе Годунове», Юродивый у Остров¬
ского по праву своего безумия обладает неограниченной свободой,
той независимостью, которую в обществе, где даже властолюбца
Бориса называли «рабоцарем» (имея в виду не только его худо¬
родство, но и отношения с боярством), можно считать наивыс¬
шим преимуществом. Детская простосердечность в условиях
смуты и политических интриг в Московском государстве начала
XVII века сама по себе была дерзостью, только не всегда пресле¬
дуемой законом («Он простенький, с него взыскать нельзя»). Но
так ли наивен Юродивый у Островского? Слова его темны, речь
полна загадок, но ведь гнет он в одну сторону; шут и безумец, он
выступает как рупор автора, выражая его историческую концеп¬
цию. Я не знаю, понимал ли тогда Орленев во всем объеме значе¬
ние этой роли, скорее всего, не понимал, но ее многоплановость,
ее скрытую рассудительность он почувствовал. К тому же это был
первый портрет одержимого человека в его большом цикле «боль¬
ных людей», и он использовал для него свои наблюдения над
братом Александром. Поначалу он не решался обратиться к та¬

кой натуре, ее доступность казалась ему кощунственной; потом,
когда преследовавшие его образы семейной драмы выплеснулись
наружу, он испытал даже облегчение.
Из смутного призвания театр стал профессией Орленева.
Вместо вологодских двадцати пяти рублей оп теперь получал со¬
рок, но быт его не наладился, напротив, стал хуже. Антреприза
Бабикова прогорала, и он платил неаккуратно, иногда после спек¬
такля приносил актерам гривенник на еду, а иногда не приносил.
И надо было как-то изворачиваться. Быт Орленева так и не нала¬
дится и во все последующие годы его кочевья. «Жил я всегда
нуждаясь, но не унывал»,— напишет он много лет спустя, вспо¬
миная первые актерские сезоны. Я бы даже сказал, что вечная
нужда выработала у него рефлекс веселой беспечности, хотя
у него бывали и приступы депрессии. Знакомясь с рассказами
Орленева о самом себе в те ранние годы, улавливаешь один об¬
щий мотив. Как ни туго складываются обстоятельства, он легко
находит выход — пусть не самый благовидный, но обязательно
остроумный, в духе старой плутовской комедии. Игра со сцены
переносится в план жизни, меняются города, повторяется си¬
туация.
В одном случае Орленев и его друзья живут припеваючи в гос¬
тинице в кредит, пока не обнаруживается их несостоятельность.
Тогда в разгар зимы перестают отапливать их номера. Молодые
люди пускаются на хитрость. Орленев, как это полагается в пье¬
сах Лопе де Вега, для отвода глаз любезничает со служанками,
его товарищи крадут дрова и выигрывают несколько благополуч¬

ных дней. Потом по неосторожности они попадаются с поличным
и тоже не теряются: по ночам в номерах ломают доски из-под матрасов и полки из шкафов и жгут их в печках. Их изобрета¬тельность неистощима, и доведенный до отчаяния хозяин в конце
концов прощает им долги и даже дает деньги на переезд — с од¬ним условием, чтобы они поселились в гостинице его ближай¬шего соседа и злейшего конкурента. В другом случае, издержав¬шись и задолжав квартирным хозяевам, Орленев и его товарищи
придумывают такую инсценировку: они пишут записку, где про¬сят никого не винить в их смерти, а сами преспокойно через окно
сматываются с вещами в неизвестном направлении. Хозяева, поч¬тенные старички, в отчаянии: групповое самоубийство! Полиция
их успокаивает — просто обман! Хроника жизни Орленева в годы
его службы в провинции полна таких мистификаций. Он любил
рассказывать эти истории, не боясь их приукрашивать, и у каж¬дой из них появлялось несколько вариантов, обычно вполне моти¬вированных и уместных. Одним из благодарных слушателей этих
историй был Чехов, он ценил наблюдательность Орленева, равно
как и его фантазию.

С первого взгляда такая жизнь с ее дерзкой и удачной игрой может показаться сплошным праздником; приглядевшись внима-тельней, замечаешь ее теневые стороны. В озорстве Орленева и
его друзей есть одна повторяющаяся черта — все вертится вокруг
рубля. Вот когда мы можем оценить смысл слов А. И. Южина-Сумбатова о жалком положении провинциального актера,

кото¬
рый «за рубль, дающий возможность пообедать, готов идти хоть
в кормилицы» 8. Веселая эксцентрика была для Орленева родом
потребности, чертой натуры, но тяготы жизни, как он тому ни
противился, коснулись его юмора, и сквозь милую ему беспеч¬
ность прорывалась трагедия. У анекдотов, которые он рассказы¬
вал Чехову, был привкус горечи. Этот привкус есть и в книге
Орленева. Ведь какое здесь соотношение: анекдотически житей¬
ский элемент, связанный с каждодневной борьбой за существова¬
ние, с гримасами и курьезами этой борьбы, явно берет верх над
элементом собственно творческим, относящимся к искусству ак¬
тера. Забавные истории первых семи лет его скитаний с их голо¬
вокружительной интригой и неожиданными развязками хорошо
ему запомнились, а роли — он вел их счет тогда на десятки, —
если они не были связаны с какими-либо внешними происше¬
ствиями, промелькнули без следа. За вычетом нескольких скром¬
ных водевилей. Даже о Хлестакове он упомянул вскользь. А ведь
актерская техника Орленева развивалась стремительно, от года
к году, и даже не очень сведущая критика отмечала его в составе
довольно сильных провинциальных трупп.
В октябре 1888 года «Нижегородский биржевой листок» в ре¬
цензии о «Лесе» выразил недоумение, почему Орленев, хорошо и
на свой манер сыгравший Буланова, даже «не попал в список
действующих лиц, напечатанных в программе»9. Газета не вы¬
сказывала никаких прогнозов на его счет, но писала о нем со
всей доступной ей серьезностью. Полтора года спустя

«Виленский
вестник» пошел уже гораздо дальше и предсказывал Орленеву,
правда, в несколько меланхолическом тоне, большое будущее.
Случилось так, что после «Коварства и любви» театр поставил
для дивертисмента водевиль, сочиненный местным актером Ува¬
ровым, и в этом водевиле, как сказано в газете, «фигурировал
аксессуарный актер г. Орленев». Аксессуарный — значит сопут¬
ствующий, второстепенный, тем не менее рецензент «Виленского
вестника» писал, что «этот театральный юноша» заслуживает
особого внимания, потому что в нем сказывается «зародыш буду¬
щего». Но как пойдет его развитие? «Школа, выправка и труд»
принесут ему признание («из него выработается что-нибудь дель¬
ное»). Правда, он может склониться к легкому пути и «сломя
голову» играть без разбора все что придется, тогда «театральные
волны» унесут его «вниз по течению» 10. Для такого скептицизма
были основания. Ведь Орленева ждали тяжелые испытания про-
винциалъных сезонов с их, говоря по-современному, поточно-кои-
вейерной непрерывностью, погубившей немало больших талан¬
тов. И, может быть, ему повезло, что он не сразу нашел свое
призвание и переиграл много случайных, нейтрально-типажных
ролей, не задевших его нравственного чувства. Конечно, и для
игры в «Майорше» Шпажинского и «Второй молодости» Невe-
жина тоже нужны были талант и профессиональная тренировка.
И Орленев не жалел усилий, показывая уже сравнительно высо¬
кий класс техники, но дух его, как бы бессознательно оберегая
себя, дремал в ожидании и предчувствии будущего.
За семь лет он объехал половину России, ее север, ее юг, ее

западные губернии. Вологда, Рига, Полоцк, Нижний Новгород,

Вильно, Минск, Бобруйск, Севастополь, Симферополь, опять Ниж¬

ний Новгород, Ростов-на-Дону, опять Вильно и т. д. В этом кру¬

жении была своя повторяемость. Антрепренеры встречались ему

разные — люди интеллигентные и откровенные барышники, но

даже лучшие из них были заражены коммерческим, «кулачниче-

ским» духом. И современные пьесы, заполнявшие его репертуар,

были разные и в то же время йеприятно похожие, со смешной

претензией возвести всякую жизненную дребедень (Чехов в ка¬

честве примера приводил турнюр и фальшивые зубы) на «высоту

серьезного вопроса». И окружавшие его актеры были разные,

с разными судьбами и взглядами, что не мешало им на сцене

быть однообразно похожими; строгое деление по признаку ам¬

плуа, против которого через несколько лет так яростно восстанет

Станиславский, придавало их искусству характер сплошной се¬

рийности.

А разнообразие в этом кружении было такое: театры — доща¬

тые сараи, не то склады, не то конюшни, с протекавшими кры¬

шами, плохо отапливаемые, с тяжелым застоявшимся воздухом,

с жалкой неустроенной сценой, которую в рецензиях сравнивали

с блюдечком, и театры недавней стройки, пугавшие своей внуши¬

тельностью (сборы в этих храмах искусства, несмотря на размах

и удобства, почему-то были плохие, и антрепренеры едва дотяги¬

вали до конца сезона); полицеймейстеры-службисты, которые по

инструкции министерства внутренних дел с рвением

отбирали пас¬
порта у актеров на все время сезона и держали их в страхе и тре¬
пете, и полицеймейстеры-меценаты, благоволившие к искусству
и присылавшие красивым бенефицианткам дорогие подарки; дож¬
дливое лето, когда публика отсиживалась по домам, и жаркое
лето, когда публика уезжала на дачи, и только такие имена, как
Федотова или Савина, собирали аншлаги; города театральные,
как, например, Вильно, где было много интеллигенции, и не
очень театральные, как, например, Ростов-на-Дону, где был силь¬
ный торговый уклон и где местная газета однажды сообщила, что
антрепренер Черкасов составил на предстоящий сезон труппу, на¬
звав среди прочих актеров Орленева11, и не сочла больше нуж¬
ным на протяжении нескольких недель вернуться к театральным
темам. Монотонность бедных творчеством провинциальных сезо¬
нов угнетала Орленева, но он верил, что прозябание, как долго
оно ни будет длиться, обязательно кончится, и тогда он себя по¬
кажет! И потом были ведь у него и праздничные дни, освещавшие
эти будни. И дней таких было немало.

Рижская зима прошла под знаком гастролей М. Т. Иванова-
Козельского. По нашим современным понятиям знаменитый га¬
стролер был тогда сравнительно молод — ему шел тридцать вось¬
мой год. Но беспокойно-расточительный образ жизни и постоян¬
ные нервные перегрузки рано его состарили. К тому времени, по
словам популярной в восьмидесятые-девяностые годы актрисы
Гламы-Мещерской, он «как-то ослабел и потух и лишь в

редкие
минуты, снова загораясь, напоминал былого Иванова-Козельского» 12. Рижская публика приняла его выступления с несвойственной ей острой эмоциональностью; воодушевление зала захватило актера, и к нему на немногие дни вернулась молодость.

Орленев под впечатлением этой вспышки уставшего таланта пытался высказать Иванову-Козельскому, его божку в годы отрочества, свои давнишние чувства, теперь получившие новый импульс.

Но, обычно расположенный к молодым актерам, он либо его не замечал, либо был подчеркнуто холоден. Позже выяснилось, что кто-то из стариков в труппе услужливо предупредил Иванова-Козельского, что насмешник Орленев передразнивает знаменитостей и рядом с другими не пощадил и его. Раз так, он знать не хотел дерзкого юношу до того дня, когда тот сыграл Роллера в шиллеровских «Разбойниках».

С этого дня все переменилось. Роль Роллера очень эффектная, недаром ее ситуация потом не раз варьировалась во французской мелодраме XIX века. Представьте себе, человек был уже на висе-лице, был у же в петле, «всего в трех шагах от лестницы, по кото-рой должен был взойти в лоно Авраамово, так близко, так близко», и все-таки сорвался, удрал, обманул самую смерть, уцелел и те-перь рассказывает, как все это произошло. Иванова-Козельского поразила искренность монолога Роллера — чисто картинные об-стоятельства («ужасные приготовления, отвратительная

церемо¬
ния») мало занимали Орленева; в его рассказе главным был нерв¬
ный трепет, не повествовательность, не декламация, а «лихорадка
в крови», от которой еще не освободился Роллер, несмотря на то,
что опасность была позади. После этой роли Иванов-Козельский
и Орленев подружились, и, хотя их близость длилась очень не¬
долго, она стала рубежом в жизни молодого актера. Теперь он
уже не передразнивал Митрофана Трофимовича, а всерьез повто¬
рял его манеру и интонации.

Через несколько месяцев Орленев, актер ярмарочного театра
в Нижнем Новгороде, встречал на вокзале с цветами приехавшую
к ним на гастроли Г. Н. Федотову. Он думал, что поразит ее
своими успехами и зрелостью техники, а она, прослушав его, на
первой же репетиции пришла в ужас: что сделала провинция с ее
учеником! Федотова сразу узнала, чью манеру усвоил Орленев;
у нас нет основания предполагать, что она не любила искусство
Иванова-Козельского, но в том, что он со своим необузданным
темпераментом и принципиальной бессистемностью не годится
в учителя, она не сомневалась. Дело было, однако, не в модели,
а в ее копировщике.

Прикоснувшись к легенде — а Иванов-Козельский был пред¬
метом легенды в среде актеров восьмидесятых годов,— Орленев
от переполнявших его чувств, от восторга ученика, который нако¬
нец нашел учителя, отказался от самого себя и стал тенью знаме¬
нитого гастролера, тенью смешной, потому что в его повторениях

была бессознательная карикатурность. Федотова так ему и ска¬
зала; он возмущался, возражал и в конце концов признал ее пра¬
воту. В мемуарах Орленева это возвращение к себе укладывается
в один разговор, в несколько минут, на самом деле процесс само¬
освобождения потребовал от него немало времени. Актерские
штампы прилипчивы, даже при малой давности их надо отдирать
с кожей; Орленев не побоялся этой хирургии и от несколько ри¬
туальной театральности Иванова-Козельского постепенно вер¬
нулся к своей естественной манере. Урок Федотовой он запомнил
надолго (она «меня спасла и возродила как актера»). С тех пор
он остерегался не только прямых стилистических или техниче¬
ских заимствований, но и влияний широкого общеэстетического
порядка, которые могли, как ему казалось, исказить природную
основу его искусства. И это была одна из причин, не главная, но
самая ранняя, которая впоследствии побудила его выбрать путь
гастролерства и отказаться от предложения Станиславского всту¬
пить в труппу Художественного театра.

В Нижнем Новгороде Орленев застрял. Антрепренер Бель¬
ский, по характеристике Б. Н. Белякова, автора «Летописи Ниже¬
городского—Горьковского театра» 13, предприимчивый делец, знав¬
ший все секреты театральной коммерции, предложил молодому
актеру остаться у него на зимний сезон, обещая платить пятьде¬
сят рублей в месяц; это была уже третья ступень его благополу¬
чия. Зря Бельский денег не платил, актеры у него работали

с утра до полуночи. Много ролей сыграл в том сезоне и Орленев,
но в памяти у него осталась только одна: мальчик-сапожник из
водевиля Мансфельда «С места в карьер». Водевиль этот, судя по
газетным извещениям, шел часто, хотя особого шума в тот ниже¬
городский сезон не вызвал.
Искусство Орленева в жанре водевиля еще ждало своего при¬
знания, но схема роли наметилась уже тогда. Во-первых, мотив
натуры; у маленького героя Орленева был прототип — тоже учe¬
ник сапожника, нижегородский уличный мальчик с двойной
жизнью: одной — свободной, для себя, полной еще ребяческих ин¬
тересов, и другой — вынужденной, для хозяина, настороженной,
как у испуганного зверька, и озабоченно-деловой. Для полноты
реальности Орленев произвел щедрый обмен — отдал мальчику
свой почти неношеный костюм, взял его рваную одежку — и
после соответствующей дезинфекции выступал в ней на сцене,
демонстрируя безусловную подлинность портрета. И, во-вторых,
мотив смеха сквозь слезы, той веселой беззаботности, которая
способна была смягчить, но не скрыть недоумение и беспомощ¬
ность мальчика, столкнувшегося с враждебным ему миром взрос¬
лых. Пока это был эскиз роли, потом, у Корша и Суворина, она
получила раскраску и окончательную форму. Но начало ее было
здесь, в Нижнем Новгороде, где Орленев впервые испытал себя
как комедийный актер мартыновской традиции, близкой к нату¬
ральной школе русской литературы сороковых годов.
Два последующих года он провел по преимуществу в городах

Западного края, на территории нынешних Литвы и Белоруссии,

у антрепренера Картавова, делившего сезоны на половинки —

первая в Вильно, вторая — в Бобруйске, первая в Минске, вто¬

рая — опять в Вильно. В промежутке Орленев побывал еще

в Орле и в Крыму. От этих лет у него остались смутные воспоми¬

нания: тряска в прокуренных вагонах третьего класса, запущен¬

ные номера для приезжающих, первые кутежи и потом неделями

еда всухомятку, меценаты, продвигавшие своих фаворитов; пе¬

строта лиц — похожие на Золя интеллигенты в глухих сюртуках

на премьерах в Вильно, шумные пехотные офицеры из бобруй¬

ского гарнизона, охотно проводившие вечера в театре, богатое ку¬

печество в первых рядах кресел в только что построенном театре

Минска и т. д. Мелькание, суета, рутина и время от времени ка¬

кие-нибудь драмы, любовные, семейные, драмы профессиональ¬

ного престижа, придающие этой бестолково-нищей жизни харак¬

тер безысходности, драмы, которые с пониманием описывал

Вл. И. Немирович-Данченко в свой домхатовский период. Были

еще летние гастрольные доездки, в одной из них участвовала

сама Савина, но и они не подымались над уровнем будничности.

В смысле творчества эти два года оказались малоинтересными.

Орденов еще больше преуспел в технике, и эта умелость ста¬

новилась опасной, потому что рядом с пей возникал призрак

ремесла.

Во время скитаний он попал в маленький литовский город Па¬

нсвеж (теперь Паневежис) и неожиданно для себя женился. Вне¬

запное увлечение затянулось на годы. От этого брака у Орленева
родилась дочь, которую он назвал Ириной (в память о недавнем
успехе «Царя Федора»). Павел Николаевич пожню се любил, хотя
очень редко с пей встречался; каждая из этих встреч, по воспоми¬
наниям близких, была «огромным радостным событием» для отца
и дочери *.

Живо запомпился Орлспеву предпоследний перед возвраще¬
нием в Москву, ростовский сезон. Его удачи той зимы 189:1/92 года
заслуживают особого упоминания. Ему так долго поручали
роли любовников (вторых!) и фатов, что в конце концов он стал
их уверенно играть, нс очень изобретательно и очень технично,

Гораздо значительней его неудачи или полуудачи ростовского се¬
зона, к числу которых относится прежде всего Хлестаков. Натура
увлекающаяся, даже по-своему одержимая, Хлестаков Орленева
врал по вдохновению, купаясь в этой лжи, все больше и больше
запутывая и так запутанную интригу. Чудак, странный фантазер,
мистификатор, он ничем не был похож па того петербургского
чиновника, «совершенного commc il faiII», которого имел в виду
автор. Орленева нельзя было упрекнуть в водевильном легкомыс¬
лии, напротив, в комизме его Хлестакова ясно слышалась беспо¬
койная нота. Но этой сатире с уклоном в фантасмагорию не хва¬
тало широты, она была слишком анекдотична, слишком замкнута
в своих границах, слишком па свой особый манер, чтобы стать
«типом многих», чтобы ответить требованиям гоголевской

всеобъ-

смлемости («всякий отыщет себя в этой роли»). Не раз потом

Орленев возвращался к «Ревизору», по уравновесить реальный и

фантасмагорический элемент комедии так и не смог, и роль Хле¬

стакова несколько раз появлялась и потом исчезала из его ре¬

пертуара.

* Первая жена Орленева, Елизавета Павловна Скромнова, вскоре после

встречи с ним стала актрисой и выступала под своей девичьей фамилией.

Она была партнершей Павла Николаевича — играла в Петербурге у Суво¬

рина княжну Мстиславскую в «Царе Федоре»; се репертуар в поездках —

Ирина в том же «Царе Федоре», Женя в водевиле «Школьная пара» и т. д.

впоследствии работала во многих столичных театрах и в провинции.

Умерла в 1951 году.

Ирина Павловна Орленева училась сперва в балетной школе у

О. И. Преображенской, потом драматическому искусству в классе у

1*1. П. Карпова и в студии В. В. Максимова. Много лет выступала на сцене.

«Занималась также переводами пьес с нескольких европейских языков.

Трудно ему далась и роль гимназиста Степы в «Школьной

паре», которую Кугель в небольшой книге «П. Орленев», издан¬

ной в 1928 году, назвал среди лучших его работ в жанре воде¬

виля14. Пустую пьеску, построенную на недоразумении, на игре

слов, на двойном их смысле (пара — двое влюбленных, пара —

мужской костюм), Орленев сыграл с наивозможной серьезностью,

отыскав у водевильного гимназиста черты своего больного брата,

«озлобленного, недовольного и ворчливого». Эта внезапная и, ве¬

роятно, не совсем оправданная ассоциация, обострившая дей¬
ствие, придала бедному Степе характерную нервную подвиж¬
ность, заинтересовавшую ростовского зрителя. Но нужны ли были
психологические усложнения пустячку Бабецкого? В последую¬
щие годы, вернувшись к этой роли, Орленев играл ее с изящной,
ничем не омраченной непринужденностью, которая нравилась,
например, такому знатоку и ценителю, как В. Н. Давыдов. К ска¬
занному следует добавить, что из не вполне оправданного услож¬
нения водевиля Орленев извлек и пользу: в «Школьной паре»,
этой «картинке с натуры в одном акте», действительно чувство¬
валась натура, пусть в комическом преломлении.

Седьмой сезон Орленев провел в Вильно, городе, который часто
оказывался на его пути и потом, в годы гастролерства. Труппа
у антрепренера Шумана собралась большая, но и работа у акте¬
ров оказалась немалая (Орленев в мемуарах написал — ужасная).

Когда сезон, длившийся с 30 августа 1892 года до начала февраля
1893 года, кончился, «Виленский вестник» привел такую стати¬
стику: театр сыграл 60 комедий, 50 драм, 11 мелодрам, 7 траге¬
дий, 7 фарсов, 6 феерий. Это за пять месяцев! Цифры, по нашим
сегодняшним представлениям, умопомрачительные. В Москве
у Корша каждую неделю по пятницам были обязательные премь¬
еры, а у Шумана, как остроумно заметил А. Самарин-Волж-
ский в неопубликованных воспоминаниях «Тени минувшего», на
неделю приходилось семь «пятниц» 15. По расписанию Орленеву
полагалось сыграть двенадцать (!) ролей в неделю, которые он

делил по двум своим амплуа — второго любовника и водевильного
простака. Сыграет Кассио в «Отелло», а в заключение вечера бле¬
снет в той же «Школьной паре» или каком-нибудь другом воде¬
виле с куплетами и танцами, и никто в публике не удивляется
превращениям актера.

Газетная хроника сохранила названия многих ролей, в кото¬
рых выступал в том сезоне Орленев; упоминания эти сопровож¬
даются краткими пометками: «недурен был», «хорош был», «слаб
был» и т. д. «Виленский вестник» относился к Орленеву сочув¬
ственно и, может быть, потому часто его поругивал. Газета не
знала, что, не справляясь с индустриальными темпами антре¬
призы Шумана, из десяти ролей Орленев основательно готовил
только две или три. Эти роли-лидеры должны были поддерживать
его репутацию, а остальные — только ее не ронять. Но такой ме¬
тод экономии и выборочности иногда сильно подводил, и тогда
критика его не щадила. Так, например, после спектакля «Князь
Серебряный» в рецензии говорилось, что, докладывая Грозному,
Борис Годунов — его играл Орленев — «так мямлил, заикался и
стыдливо опускал вниз глазки, что казался юным гимназистом,
собирающимся изливать свои чувства перед какой-нибудь Дуль¬
цинеей» 16. Читать эту грубую критику было неприятно, тем более
что она была небезосновательной. Но времени для обиды ему не
хватало, в вечной спешке сезона не было передышек.

Независимо от этих зигзагов виленокий зритель уже знал и це¬

нил Орленева. Театралы, особенно из числа любителей, находили
у него достоинства, каких не было у многих его старших това¬
рищей по труппе,— замечательную живость ума и понимание
меры своих возможностей. Недаром к нему в гостиницу однажды
пришел молодой Качалов (тогда ученик седьмого класса Вилен¬
ской гимназии Шверубович) для исповеди и душеспасительной
беседы. Вспоминая эту встречу, Качалов, по словам его биографа
А. В. Агапитовой, говорил: «Орленев решил мою судьбу. Он пер¬
вый сказал, что я должен быть актером. И я уже знал, что буду
им, что мой путь — в театр» 17. Он давал советы другим, а сам
в эти минуты терзался сомнениями. Все у него получалось не так,
как у других: когда Орленев был безвестным статистом, оп чув¬
ствовал себя уверенно и знал, чего хочет, теперь, сыграв десятки
ролей, в том числе Фигаро в комедии Бомарше, не мог избавиться
от гнетущего сознания, что запутался и потерял курс; его талант
не был универсальным, в этом он убедился хотя бы на примере
того же неудавшегося ему Фигаро.

Словно подслушав эти сомнения, автор «Виленского вестника»
в обзорной статье после окончания сезона писал, что Орленев —
«артист, безусловно обладающий сценическим талантом, но фи¬
гура и сценические данные делают его амплуа несколько ограни¬
ченным». Роли вторых любовников, впрочем, как и первых, для
него не годятся, зато «с большим успехом он играет роли моло¬

дых фатов и водевильных простаков. Такого репертуара и надо ему
держаться» 18. Этот совет не показался Орленеву надежным, фа¬
тов ему играть было неинтересно, а комедия хоть и привлекала
его, но где-то на грани драмы. Ведь его водевильный герой не
был просто комическим простаком, у него была и нервность, и
щемящая нота, и захватывающая сердце трогательность. По ус¬
ловиям задачи драматизм здесь не полагался, а у него оп был.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Приглашение в театр Корша. Мир водевиля и успех у публики. «Первый век» в глупом анекдоте. Роли развивающиеся и неподвижные. Первая встреча с Чеховым. Натура как источник творчества. Роли влюбленных подростков. Возвышение жанра. Вторая зима у Корша. Опять Хлестаков. Триумф «Тетки Чарлея» — комедия на грани клоунады. Спектакль для одного зрителя и его собаки. Летняя поездка в Петербург. Суворин находит Орленева.

За полгода до начала сезона 1893/94 года журнал «Артист»
сообщил читателям, что в труппу театра Корша «приглашен на
зиму на роли водевильных любовников провинциальный актер
г. Орлепев, служивший перед этим в Вильно и Ростове-на-Дону»1.

Ближе к августу, уже накануне открытия сезона, имя Орленева
замелькало во всех московских газетах независимо от их направ¬
ления. Это не была платная, апопспая хроника, Корш не тратил
на нее денег, хотя дорожил каждым упоминанием о его театре и
его актерах и при всей прижимистости не жалел средств на ре¬
кламу. Но ведь не только ему нужна была газета, но и он нужен

был газете.

В ансамбле большой распространенной столичной газеты девя¬
ностых годов, строившей свое благополучие на тираже, театр по
необходимости занимал видное место, потому что как-никак это
была область духа, придававшая облагораживающий и ничуть не
обременительный элемент «идеализма» пизменнейшему практи¬
цизму ее издателей, и потому еще, что это был интригующий мир
кулис с его тайнами, драмами, блеском моды, славы и свободой
отношений, такой заманчивой для интеллигентного мещанства и
просто мещанства. Конечно, здесь имелся в виду театр всерос¬
сийски известный, с громкими актерскими именами. Коршевская
труппа в тс годы нс отвечала этим требованиям, по где-то к ним
уже пробивалась. Это было серьезно поставленное театральное
дело, и его свет в конце лета 1893 года коснулся Орленева. Семь
лет назад бездомным бродягой он уезжал из Москвы, теперь он
вернулся если не триумфатором, то по крайней мере человеком,
нашедшим призвание.

Его связь с Москвой никогда тте обрывалась. Раз в году,
обычно в дни великого поста, когда в столицу съезжались актеры
со всей России в поисках ангажемента на будущий сезон, он по¬
являлся на этой бирже талантов и репутаций. Управление биржи
помещалось в центре, но се филиалы стихийно возникали в раз¬
ных уголках города, в трактирах, закусочных, номерах заштатных
гостиниц, где останавливались неудачливые, но неутомимо

пред¬
приимчивые антрепренеры, снова собиравшие труппы для никому
не ведомых Мозырей и Кобеляк. Орленев был непременным уча¬
стником этого всероссийского актерского торжища, хотя недо¬
статка в контрактах не испытывал. Бывал он в Москве и в лет¬
ние месяцы, и однажды вместе с первой женой, с которой потом,
уже в начале девятисотых годов, расстался (была любовь, как
в старых романах, с одного взгляда, с похищением, с погонями,
были неземные чувства, и вдруг все, как то не раз случалось
у Орленова, внезапно кончилось, и кончилось навсегда), долго
жил на даче в полной близости к природе — неблагоустроенной,
запущенно-дикой, совсем не дачной.
В один из приездов в Москву он встретился с отцом и не
вспомнил старой обиды; их отношения легко возобновились, и
ничто уже их не омрачило до самого конца. Николай Тихонович
за эти годы очень сдал, его коммерция окончательно провалилась,
и, если верить А. А. Туганову, товарищу Орленева коршевских
лет2, и Татьяне Павловой,— простившись с магазином на Рожде¬
ственке, он стал буфетчиком в Охотничьем клубе. По тогдашним
понятиям такая перемена судьбы была катастрофой, но неудач¬
ливый купец держался с прежним достоинством, как будто его не
задели житейские невзгоды. И, может быть, он выбрал Охотничий
клуб — один из центров театрального любительства в Москве, где
Станиславский сыграл свои первые знаменитые роли,— чтобы
хоть таким образом быть поближе к театру. Нетрудно

предста¬
вить себе чувства Николая Тихоновича, когда он узнал, что Корш
пригласил его блудного сына в свою труппу.
Церемония приглашения была несложной: одна из премьерш
труппы, Романовская, знавшая Орленева еще с мальчишеских
лет, представила его Коршу, доброе слово замолвил его ровесник,
рано выдвинувшийся в провинции актер Григорий Ге,— больше
ничего Коршу и не требовалось. Его театр сравнивали с вокзалом,
актеры, как транзитные пассажиры, появлялись и уходили, на¬
долго задерживались только немногие. Этот вечный круговорот
по огорчал антрепренера, он не заботился об ансамбле и сыгран¬
ности труппы. Его театр был театром актера в его «особости»,
актера самого по себе. Почтеннейший Федор Адамович жадно
искал таланты, нс думая о степени их отделки, и демонстрировал
их публике как свое открытие. Он не любил длительности, повто¬
рений, неподвижности, хотя с отчаянным педантизмом оберегал
традиции своего театра, вроде еженедельных премьер по пятни¬
цам или контрамарочных дней по понедельникам. Ему нужны
были постоянные перемены, мелькание имен, рекламно-газетный
темп — новые актеры, новые авторы, новые пьесы. Как крупный
делец и игрок, он шел ради этого на риск и чаще всего вы¬
игрывал.
При первой встрече Орленев не произвел большого впечатле¬
ния на Корша, на таких лошадок тот не ставил. Для амплуа ге¬
роя — «первого сюжета» труппы — этому дебютанту не хватало
авантажности, «фактуры», внушительности, сама судьба отвела
ему место где-то в конце афиши. И все-таки Орленев заинтересо¬

вал Корша — что-то в нем было особое, выбивающееся из ряда.

Природа по-своему хорошо позаботилась о молодом актере: все

в нем было соразмерно, даже контраст между спокойными, как

бы обдуманными движениями и стремительной, чуть нервной,

чуть взволнованной речью, даже непонятная уживчивость хруп¬

кости и мужественности, мальчишеской угловатости и артистиче¬

ского изящества. По виду он был очень молод, гораздо моложе

своих двадцати четырех лет. Корш, расспросив Орленева об его

актерских скитаниях, поразился стойкости этой молодости.

В самом деле, было чему удивляться: ведь позади у него —

долгое кочевье, нищенский быт, пока еще редкие, но уже долгие

пьяные загулы, рабская зависимость от антрепренера, интриги

в труппе и хамство ее первых актеров, бесконечно повторяющиеся

сюжеты ролей — двадцать-тридцать в сезон, в общем, тот ритм

существования, который довел многих его старших товарищей до

туберкулеза, психиатрической больницы, самоубийства. Полтора

года спустя, незадолго до начала первого сезона Орленева в Пе¬

тербурге, где-то в провинции тяжело заболел и доител до нище¬

ты М. Т. Иванов-Козельский. Газеты сообщили, что Русское теат¬

ральное общество предложило ему «воспользоваться вакансией

в богадельне общества» и что он с благодарностью принял это

предложение, написав в ответ: «Умереть покойно, не мучаясь

беспрестанно мыслью об ужасном завтра, для меня такое счастье,

на которое я уже не рассчитывал» 3. Орленев считал себя учени¬

ком Иванова-Козельского, поклонялся его искусству и тяжело пе¬
режил трагедию актера, которому было тогда всего сорок пять
лет. Такие трагедии происходили нередко, он не был их безучаст¬
ным свидетелем и говорил, что знает «вкус бедности и беды».
Раны не сразу заживали, где-то в глубине накапливались горечь
и раздражение, но пока это был подспудный, не обнаруживаю¬
щий себя процесс. В коршевские годы в игре Орленева преобла¬
дали светлые, незамутненные краски. Его прекрасная молодость,
необыкновенно устойчивая в чисто физическом плане, ничего не
утратила и в своем нравственном обаянии.
Московская публика в этом убедилась в день открытия сезона
в театре Корша. Любопытно, что уже в первом, так называемом
почином отклике «Московские ведомости» предложили в пекото-
ром роде кощунственыую параллель. Небрежно, в одной фразе
отозвавшись о постановке комедии Островского «Трудовой хлеб»
(«разыграна была довольно вяло»), газета грубо противопоста¬
вила этой классике знакомый нам водевиль «Школьная пара»,
шедший в качестве дивертисмента в тот первый вечер сезона.
Так прямо и было написано: «Зато очень бойко и весело прошла
«Школьная пара», в ней кроме известного уже москвичам г. Яков¬
лева 2-го, исполнявшего роль старика генерала, выступали два
дебютанта — г-жа Домашева и г. Орленев»4. Второпях, бестол¬
ково изложив сюжет (впрочем, толково изложить его было трудно
из-за намеренной и совершенно нелепой путаницы и множества
несущественных подробностей), «Московские ведомости» с

похва¬
лой писали о «превосходной непринужденной игре дебютантов,
полной истинного комизма». Сказав несколько сочувственных
слов о Домашевой — ученице Федотовой, газета отозвалась об
Орленеве как о многообещающем актере, с первого появления
завоевавшем расположение аудитории. А через пять дней моло¬
дой Н. Е. Эфрос, впоследствии известный критик, историк Худо¬
жественного театра, друг Станиславского, напечатал в «Новостях
дня» заметку о дебютантах в театре Корша. Имя Орленева было
здесь среди первых. «Актер совсем еще молодой, несомненно та¬
лантливый, с искренним комизмом, наблюдательный». Эфрос уп¬
рекнул Орленева только в том, что он «не прочь пошаржировать,
покарикатурить», и тут же объяснил, что это резкость вынужден¬
ная: «Правда, сама дебютная его роль в «Школьной паре» г. Ба-
бецкого построена на затасканных, старых как мир водевильных
«qui pro quo», слишком уж грубо карикатурна и аляповата»5.
Актер погрешил против чувства художественной меры, поставим
ему это в вину, но не забудем, что благодаря его участию в жал¬
ком анекдоте неожиданно и весело отразился «нервный век» и
«нервный характер». С того времени Эфрос уже не упускал из
виду Орленева и не раз писал о его ролях в эти коршевские
сезоны.
Афиша у Корша строилась в два яруса — открывала вечер
большая пьеса, чаще всего бытовая комедия, претендующая на
нравоописание, заканчивал программу скромный водевиль. Как
гвоздь вечера шла, например, «Женитьба Малашкина» Рассо¬
хина — картины дачной жизни в трех действиях, а на закуску

ставили водевиль «Бабушкины грешки». В рекламе соблюдалась
дистанция: большие буквы для многоактной «Погони за призра¬
ками» немецкого автора Фульда, буквы поменьше для шутки не¬
известного автора «Крейцеровой сонаты» — пародии на появив¬
шуюся несколько лет назад повесть Толстого. Для Орленева, уже
в первые дни сезона ставшего популярным в Москве актером, на-
шлось дело и в основном репертуаре и в развлекательном дивер¬
тисменте. Как человек дисциплинированный, он не отказывался
от ролей, какими бы бессмысленными они ему ни казались, по
играл их по своему умению и разумению. Здесь от него можно
было ждать подвохов, Корш это знал и почему-то относился к его
фантазиям снисходительно.
В «Женитьбе Малашкина» Орленев играл пемца-аптекаря
Штрайка и, несмотря па его баварское или саксонское происхож¬
дение, окал как природный костромич, видимо, полагая, что
только явная несуразность вывезет эту несуразную роль. Прием
был грубый, по эффект неожиданный; публика смеялась, все
были довольны, кроме автора и рецензентов. Конечно, такие воль¬
ности проходили не всегда, ладо было считаться с маркой театра.
Но, где можно было, Орленев озорничал, чтобы хоть так внести
живую человеческую ноту в эти пьесы, порожденные безвре¬
менем. Его угнетала не столько очевидная вздорность их сюже¬
тов, сколько пристегнутый к ним моральный хвостик: четыре
акта изысканно светские люди в подмосковном имении пьют чай
с малиновым вареньем и играют в крокет, а кончается действие

драмы монологом о том, что не следует бросать соблазненных
девушек и подписывать фальшивые векселя. Было что-то постыд¬
ное в этих прописях, скрывавших пустоту и праздность реперту¬
арной драматургии конца восьмидесятых — начала девяностых го¬
дов. Из двух ярусов коршевской афиши Орленев выбрал второй —
водевильный. Здесь можно было смеяться не лицемеря.

В следующем сезоне Корш для начинавшей тогда карьеру
актрисы Яворской поставил костюмную пьесу «Графиня де Шал-
лан». Классический «треугольник» показался автору этой крова¬
вой драмы слишком привычным, и он обновил традицию: у гра¬
фини Бианки де Шаллап было три соперничающих любовника.

Натура в такой же мерс страстная, как и коварная, она вела
с ними отчаянную игру на границе жизни и смерти. Сперва по
какому-то минутному влечению графиня подбивает второго лю¬
бовника убить первого, потом, опомнившись, берет клятву у пер¬
вого, что он убьет второго. Но любовники (из самых знатных
фамилий Италии первой трети XVI века) тоже не дремлют и дер¬
жат друг друга в курсе этой зловещей игры, более того, в избран¬
ном дамском обществе не без хвастовства и цинизма излагают все
перипетии их смертоносного романа. Как раз в этот момент по¬
является юный мститель — испанский гидальго доп Педро ди
Кардона, без проволочек вступается за поруганную честь гра¬
фини, убивает одного из ее любовников, еще не остыв от пыла
драки, весь в крови, приходит к ней и после бурного объяснения
становится се третьим любовником. Это кульминация драмы, и

актрисе есть чем позабавить зрителя. Но от возмездия все-таки
деваться некуда; за доном Педро охотится полиция, он ее обма¬
нывает и ловко удирает со сцены. Раскаявшаяся графиня посту¬
пает иначе — она идет навстречу смерти и кончает жизнь на
эшафоте. Палач в красном балахоне обезглавливает бедную греш¬
ницу на глазах у публики.

Даже ко всему привычная критика девяностых годов писала
об этой душераздирающей драме в издевательском тоне — как
можно без смеха принимать эту пародию? И, должно быть, по¬
тому больше всего похвал досталось Орленеву: он играл дона
Педро как будто всерьез, а на самом деле понарошку. «Москов¬
ские ведомости» разгадали этот прием: «К счастию, в исполнении
коршевской труппы эта др-р-ра-м-м-ма превратилась в водевиль,
иначе даже снисходительная коршевская публика едва ли бы вы¬
держала бесконечные пять актов»,—писала газета, особо отме¬
тив, что «водевильному колориту» этой драмы ужасов «главным
образом содействовал» Орленев, другие артисты его поддержали,
как моглиб. Юмор и здравый смысл и на этот раз выручили
Орлеиева. Но водевиль был для него не только убежищем в кри¬
тических ситуациях. Он стал его призванием, его актерской спе¬
циальностью, тем особым миром, выдуманным, но отнюдь не от¬
решенным от реальности, где ничто не стесняло свободы его фан¬
тазии.

Сезон 1893/94 года был беден событиями. Той в репертуаре
задавали Мясницкий, Михеев, Кугушев и другие авторы — третье¬
степенные даже по скромному счету драматургии начала

девяно¬
стых годов. Как всегда, Корш ездил в Париж, но ничего стоящего
оттуда не привез, и журнал «Артист» отметил, что его театр,
теряя курс, «все больше и больше специализируется на передел¬
ках» 7. Сборы были неустойчивые, и успехом у публики пользо¬
вался только водевиль. Орленев нс преувеличивал, когда впослед¬
ствии писал, что на водевили, которые он играл вместе с Дома-
шевой, «съезжалась вся Москва». Это был успех, обидный для
других актеров, гораздо более опытных, знаменитых, потому что
какая-нибудь «Игра в любовь» Балуцкого или «Честь» Зудер-
мана с участием «звезд» театра шла в полупустом, а то едва па
треть заполненном зале (хотя билеты были все проданы и ан¬
шлаг объявлен), и только к концу вечера, перед самым во¬
девилем, публика валила толпой и шумно рассаживалась по
местам.

Успех не вскружил Орленеву голову, он был по-прежнему об¬
щительным и внимательным товарищем, славным малым с душой
нараспашку. «Почему-то у нас в театре никто не называл его
иначе, как Патпкой, это в ту пору сапожного подмастерья
(«С места в карьер») удивительно шло к нему»,—писал А. Ту-
ганов8; самые закоренелые завистники прощали Орленеву его
триумфы. А Корт, учитывая конъюнктуру, ставил экспрессом
водевили, один за другим. На афишах замелькали «Бабушкины
грешки», «Под душистой веткой сирени», «Перед завтраком», «По
чужим ролям», и несть им числа. В строгом смысле слова эти ко¬
медийные сценки нельзя назвать водевилями, только в немногих
из них были музыка, куплеты, танцы или хотя бы пританцовыва¬
ние, как то полагалось по щепкинско-мартыновской традиции.

Репертуар Орленева строился по преимуществу на анекдотах

бы¬
тового свойства; этот описательно-повествовательный уклон ка¬
зался ему навязчивым, его привлекала музыкальная стихия воде¬
виля, а для нее в коршевском репертуаре не хватало простора. Но
ведь у ничем не расцвеченной «прозы жизни», пусть в легкомыс¬
ленном преломлении авторской шутки или мистификации, тоже
было свое преимущество. Сквозь веселую путаницу водевиля
здесь явственней пробивалась горькая улыбка.
Услужливые авторы, почувствовав спрос, наперебой предла¬
гали жанровые сценки, анекдоты, шутки, фарсы, маленькие ко¬
медии своего сочинения и своей реконструкции (переделки)
с французского, немецкого, польского и других языков. Из этой
кучи надо было выуживать жемчужные зерна, они попадались
редко, если вообще попадались. И Орленев, когда мог, возвра¬
щался к водевилям, которые уже играл в провинции; от повторе¬
ния эти роли не потеряли своей свежести, осталась в них и по-
детски удивленная вера в подлинность тех невероятностей, кото¬
рые происходили на сцене. По теории Орленева зрелых лет роли,
которые он сыграл в молодости, легко разделить на два вида —
развивающиеся и неподвижные. Развивающиеся это те, которые
срослись с ним до полного слияния, стали его сущностью, части¬
цей его самого и менялись вместе с ним, с его судьбой, взглядами,
ходом жизни. Неподвижные — вовсе не значит неудавшиеся,
иногда они у пего хорошо получались, например предатель Нотка
в скверной пьесе «Измаил» (роль, которую ценил Юрьев) 9, это
только значит замкнутые во времени, в конкретности среды,

без
широты перспективы, без всегда обновляющихся общечеловече¬
ских мотивов. По этой классификации к числу развивающихся
можно отнести и лучшие водевильные роли Орленева. Я упомяну
прежде всего мальчика-сапожника из мансфельдовского водевиля-
переделки «С места в карьер».
У этого мальчика была долгая жизнь. Напомню, что Орленев
впервые сыграл эту роль в 1888 году в Нижнем Новгороде,
а тридцать восемь лет спустя, весной 1926 года, в дни празднова¬
ния его сорокалетнего сценического юбилея, один из видных кри¬
тиков тех лет, 10. В. Соболев, писал, что многое из того, что он
видел за минувшие десятилетия в театре, стерлось в его памяти
(«Забылись лица, голоса, даже имена тех, кто когда-то радовал
и волновал»), а вот «худенькую, маленькую, подвижную, провор¬
ную фигурку мальчишки-подмастерья» он видит «так ясно и так
отчетливо, словно видел его только вчера». Это тем более удиви¬
тельно, что сюжет водевиля самый незатейливый.
Застрявший где-то в провинции, опустившийся и живущий
только милостью ближних, трагический актер Несчастливцев не¬
ожиданно получает приглашение сыграть за пятерку роль Отелло
в местном театре, откуда в канун объявленной премьеры сбежал
первый любовник. Давно растрепировапный актер сперва коле¬
блется, а потом, под давлением обстоятельств, соглашается —
«с места в карьер» начинает репетировать и так входит в роль,
что уже ничего не замечает вокруг. На этом и строится интрига:

герой в трансе, а жизнь идет своим чередом; в состоянии одержи¬
мости Несчастливцев говорит словами Отелло с кредитором, с от¬
цом соблазненной им девушки, со своей бывшей возлюбленной,
теперь облезлой старухой, с квартирной хозяйкой Натальей Кузь¬
миничной, которую принимает за Дездемону, с мальчишкой-са-
пожником («шершавым, грязным, в опорках» — как сказано в ре¬
марке); мальчик требует у трагика тридцать копеек за починку
галош, а тот отвечает ему монологом, обращенным к Яго («Мер¬
завец, ты обязан мне доказать разврат моей жены»), и так хва¬
тает его за шиворот, что бедняга в отчаянии зовет маму и с кри¬
ком убегает со сцены. В этом, собственно, и все содержание роли
Орленева, на которую съезжалась «вся Москва», и купеческая
замоскворецкая, и профессорская, и литературно-артистическая;
на орленевские водевили к Коршу ездили и Чехов, и Левитан, и
Станиславский, люди одного поколения, все трое родившиеся в начале шестидесятых годов.

С этого водевиля началось знакомство Орленева с Чеховым.

Знаменитый писатель, недавно напечатавший «Палату № 6» и «Рассказ неизвестного человека», пришел за кулисы к актеру-де-
бютанту и сказал ему: «Как вы чудесно играете сапожника. Осо¬
бенно хорошо это выходит, когда сапожник с ревом кричит, спа¬
саясь от трагика Несчастливцева: «Ма-а-а-а-ма». Мы пользуемся
версией Орленева, приведенной в его воспоминаниях. Чехов нигде
не упоминает об этой встрече, но его доброе отношение к Орле-
неву хорошо известно. Когда пять лет спустя он сыграл царя

Фе¬
дора, Антон Павлович написал Суворину: «Я поздравляю Орле¬
нева и от души желаю ему всего хорошего; если не забудете, пе¬
редайте ему, что я рад за него. Это хороший актер, художник» 10.

Что же касается Орленева, то он относился к Чехову с благогове-
нисм и если мог: быть неточным в изложении бесед даже с Тол¬
стым, то чеховские слова тщательно записывал в свою заветную
книжечку, остерегаясь всяких импровизаций. Тогда в артистиче¬
ской уборной театра Корта он сказал Антону Павловичу, что его
водевильный сапожник — это в некотором роде «литературный
плагиат»; у Мансфельда мальчик не кричит, «этот момент» он по¬
заимствовал в старом рассказе Чехова «Беглец», где маленький
герой бежит почыо из больницы и, 'подавленный, растерянный,
остро чувствуя свою заброшенность, в отчаянии зовет «ма-а-амку».

Чехов, выслушав Орленева, улыбнулся и ответил: «А я этого рас¬
сказа не помню. . .»

Сколько труда вложил Орленев в роль мальчика-саиожника,
в которой было всего десять или одиннадцать обиходных, ничем
не примечательных фраз! Первым его источником, как я уже пи¬
сал, служила натура — тот мальчик в рваной одежке, с переко¬
шенным от страха лицом, которого он однажды встретил на улице
Нижнего Новгорода. Вторым — воспоминания: мать Орленева
была дочерью сапожника и не раз рассказывала ему, еще ре¬
бенку, о быте их семьи и часто сменявшихся учениках отца, кото¬

рые, как в водевиле у Корша, разносили заказы но домам и вы¬
маливали честно заработанные копейки. Третьим — впечатления
искусства: портретные черты для своего героя Орленев взял
в картине В. Е. Маковского «Свидание». Читатель спросит — не
многовато ли источников для случайной водевильной роли? Нет,
Орленев не жадничал и не был слишком предусмотрителен — он
собирал наблюдения, не сортируя их; процесс синтеза происходил
потом бессознательно. В какую-то минуту из этого разнообразия
возникала цельность и та конкретность, без которой не бывает
актерского искусства. Несколько поколений русских зрителей
увидели в веселой роли Орленева историю характера, детского,
еще нс установившегося, еще формирующегося, но уже вобрав¬
шего в себя целый мир контрастных красок: испуг и озорство,
беззаботность и озабоченность, беззащитность и цепкий инстинкт
приспособления*. Смена красок происходила мгновенно, и это
был не актерский аттракцион, не фокус, а снимок с натуры. Суть
же орлепевского синтеза заключалась в том, что мальчик-сапож¬
ник много знал о превратностях жизни и это знание ничуть не
убавило его сердечной доверчивости.

* В записных книжках Орленева мы читаем: «Чехов, когда смотрел мои
водевили «Школьная пара» и «С места в карьер», говорил: «Мне хочется
написать водевиль, который бы кончался самоубийством!» и. Сказано это
было весело и как бы в укор. По Орленев в словах Чехова услышал по¬
хвалу, потому что смех актера в его лучших водевильных ролях был уже

тогда в чем-то горьким, смехом сквозь слезы.

Здесь был уже тте жаттр, тте Константин Маковский, по тон¬
кости отделки Орленев в маисфельдовском водевиле поднялся до
высот чеховского портрета. И что важно: водевиль все-таки ос¬
тался водевилем — забавным, насмешливым, подвижным, без вся¬
кой нахмуренности, без перегрузок, без пореусложпоний. В книге
«Театр в моей жизни» Т. Л. Щспкина-Куперник писала, что,
когда Орленев «при своем очень маленьком росте с ролей маль-
чишек-подростков решился перейти на царя Федора, а затем
вообще па сильно драматический репертуар, в театре была прямо
революция. Но это проложило дорогу большей свободе актера
в выборе амплуа и позволило в конце концов Михоэлсу дать свой
оригинальный и значительный образ короля Лира, что было бы
совершенно невозможно лет сорок-пятьдесят тому назад» 12. Все
верно, с одной только поправкой: корпи «революции», о которой
пишет Щепкина-Куперник, надо искать еще и в ролях мальчи-
ков-подростков у Корша. И, продолжая ее мысль, мы вправе ска¬
зать, что из этой дали идет прямой путь к торжеству характер¬
ности в русском театре XX века.

Сапожный подмастерье с вымазанными ваксой руками открыл
серию водевильных ролей Орлспева плебейского начала — рас¬
сыльных, разносчиков, коридорных в гостиницах, лакеев, начи¬
нающих приказчиков и т. д. Несколько лет спустя, уже в петер¬
бургскую пору, Далматов спросил у Орлспева: почему его так тя¬
нет в «низы», к «некультурному» репертуару? Посмеиваясь, он
ответил: для равновесия, потому что другая половина его воде¬

вильных героев принадлежит к благополучным слоям общества.

Сколько сыграл он в те годы гимназистов, студентов, юнкеров и

других молодых людей, живущих в свое удовольствие, нимало не

заботясь о пропитании. Правда, в какой-то момент их беспечаль¬

ная жизнь осложнялась, и в налаженный, полусонный ритм (дей¬

ствие в этих водевилях чаще всего почему-то происходило в раз¬

гар лета на даче или в городском парке) врывалась буря, пусть

буря в стакане коды, по обязательно буря. От какой-то искры

вспыхивала любовь, и вместе с пей возникали препятствия, пу¬

стяковые препятствия, которые вскоре рассеивались, но пока что

расцветало чувство внезапно полюбивших друг друга молодых

людей.

Когда Орленев и его неизменная партнерша Домашева пере¬

брались в Петербург и продолжали выступать в старых и новых

водевилях любовно-лирического цикла, репортер «Петербургского

.листка» как-то спросил актрису: «Какие чувства вы любите изо¬

бражать?» Она ответила: «Люблю изображать молоденьких деву¬

шек с их рано пробуждающимся чувством любви, трогательной

душевной тревогой, невинным кокетством и грациозной ша-

лостыо — их внутренний мир мне дорог и понятен» 13. Этот ответ

многое объясняет в диалоге любви, вторым участником которого

был Орлепев.

До него роли влюбленных подростков у Корша называли «фи¬

сташками» и щелкали их дюжинами. А он относился к своим

гимназистам с такой серьезностью, что, по словам Кугеля, даже

открыл у них «душу Печорина и Аммалат-Бека»14. Он забав¬
лялся, дурачился, если был повод для мистификации — щедро
им пользовался, понимая, что деньги ему платят как комику-про-
стаку и что скупой Корш (постановка «Детей Ванюшина» Най¬
денова обошлась ему в 3 рубля 60 копеек, что мы знаем со слов
Н. М. Радина) не зря прибавил к его месячному жалованью два¬
дцать пять рублей за веселый талант. И все-таки, развлекая пу¬
блику, он не унижал своих героев, напротив, независимо от неле¬
постей и натяжек сюжета они у него действительно влюблялись,
и марионетки на ниточках превращались в людей.

Юношеская любовь, чувство еще отроческое и уже окрашен¬
ное первой зрелостью жизни, проходит через многие роли Орле-
нева начала и середины девяностых годов. Журнал «Артист» пи¬
сал, что дирекция театра Корша, «как будто обрадовавшись, что
нашла двух прекрасных исполнителей» на роли влюбленных под¬
ростков, ставит «одну пьесу за другой», повторяющие «те же сю¬
жеты» 15. Автор высказывал опасение: не потеряет ли игра акте¬
ров своей непосредственности от этих вынужденных повторений?

Опасение не напрасное: Орлепев избегал однообразия только по¬
тому, что за водевильными масками всегда искал натуру с ее бо¬
гатством меняющихся оттенков, с ее безостановочным движением,
искал и довольно легко находил. Конечно, у реализма в театре
тоже есть предел, связанный с личностью актера, с тем, что его
способность перевоплощения не безгранична. Но в первый

мос¬
ковский сезон Орленеву до предела было еще далеко, и каждый
из его влюбленных был влюблен по-своему, ни в чем не повторяя
предшественников.
В разнообразном мире этого водевиля существовало и некое
постоянство. Юношеская любовь у Орленева всегда была внезап¬
ной, с первого взгляда, с первой улыбки. Водевиль не оставлял
времени для обдумывания, для кристаллизации; все должно было
происходить в считанные минуты, и такой стремительный темп
был Орленеву по душе. Ему нравилась отчаянная, с надрывом и
романтикой, в самом деле печоринская любовь — она давала удоб¬
ный повод для насмешки, и она же скрывала в себе, если глубже
приглядеться, искреннее чувство, застенчивое и потому чуть-
наигранное, чуть-чуть позирующее. И была еще одна повто¬
ряющаяся черта у этой юношеской влюбленности — ее всепогло-
щенностъ. Тут тоже был повод для насмешки; сосредоточен¬
ность — это ведь еще и безразличие ко всему, что выходит за
пределы твоего интереса, рассеянность, чудачество, немотивиро¬
ванные поступки, конфликт с житейским здравым смыслом. Но
в таком состоянии самозабвения и полной поглощенности чув¬
ством есть и выигрышная сторона для актера-психолога. Мир
героя сужается до одного человека, зато как вырастает этот чело¬
век, даже если это самая заурядная пятнадцатилетняя гимна¬
зистка Лидочка, дочь начальника отделения департамента, из
водевиля «Роковой дебют». Любопытно, что в печатном издании
этого водевиля16 рядом с перечнем действующих лиц указываются
исполнители: Лидочка — г-жа Домашева, Всеволод Малыжев —

г. Орленев, что должно было служить надежной рекомендацией
для провинциальных актеров.
В наши дни, перечитывая водевили, которые играл Орленев,
задаешь себе вопрос, как из этой скудости произрастала его фан¬
тазия, его комический талант, его реализм, с теми бесчислен¬
ными красочными подробностями из области быта и из области
психологии, которыми не переставала восхищаться критика на
протяжении всех девяностых годов. Была, например, такая коме¬
дия в одном действии «Под душистой веткой сирени» В. Корне-
лиевой17, долго продержавшаяся в репертуаре Орленева и хорошо
принятая публикой. Как и полагается в этом жанре, в ее основу
взято недоразумение. Он, «только что кончивший курс в частном
учебном заведении» (к тем, кто кончил казенные учебпые заве¬
дения, цензура относилась ревниво, и драматурги предпочитали
их не упоминать), и она, «недавно из пансиона», пришли летним
вечером на свидание в парк, а их «предметы» или «сюжеты» (ос¬
тавшиеся за сценой Варенька и Дмитрий Николаевич) почему-то
не явились. Далее действие развивается по принципу строгой
симметрии. Он и она ждут, ждут и потом знакомятся, и, по¬
скольку оба оказываются в невыгодном положении отвергнутых
партнеров, легко находят темы для увлекающего их разговора.
А потом все идет crescendo: улыбка, дружеское расположение,
милое признание, слезы, протянутые друг другу руки и, наконец,
вечная любовь. В заключительном явлении комедии он и она вы¬
ходят смущенные из-за кустов и обмениваются репликами:

«Он (вполголоса). Прощай, голубка!

Она (так же). Прощай, медвежонок!

Оба (посылая друг другу воздушные поцелуи). До завтра!»

После этих слов влюбленные разбегаются в разные стороны и идет занавес.

И вот представьте себе, па протяжении многих вечеров пу¬

блика смотрит эту нехитро придуманную историю, смеется, апло¬

дирует и по многу раз вызывает Орленева и Домашову. И очень

сведущие люди находят в их игре даже тургеневские мотивы.

И кто-то в газетах, может быть, сам Амфитеатров, пишет о «веч¬

ной музыке», которую он услышал в непритязательном анекдоте,

сочиненном актрисой Кориелиовой. И придирчивый, разборчивый

Кугель отдает дань искусству Орленева, из пустяков творящего

чистейшую лирику. Притом заметьте, что эта чистейшая лирика

не была бестелесной, в ней слышался голос просыпающейся му¬

жественности, такой естественной и согласной с природой, что и

самый строгий цензор нравов нс мог бы ее упрекнуть в грехов¬

ности. А если бы кто-нибудь и упрекнул, то у Орленева был готов

контраргумент: шутя, он говорил в дружеском кругу, что любовь

в бессмертной трагедии Шекспира тоже детская, на переломе от

отрочества к возмужанию.

Вторая зима у Корша была короткой. В разгар сезона, в ок¬

тябре 1894 года, умер Александр III, был объявлен государствен¬

ный траур и надолго закрылись театры. До этой паузы Орленев
сыграл много ролей: Вово в «Плодах просвещения» — газеты
в меру его хвалили («сумел уберечься от шаржа»), по выделяя
из общего, не более чем заурядного ансамбля; пастуха по роду
занятий, сиятельного принца по крови в пьесе «Васантасепа», на¬
писанной по мотивам старой индийской поэмы,— действие в ней
происходило за пятнадцать веков до нашей эры, и Орленев весело
играл мифического героя (лихо выезжал па манежной лошади на
сцепу), тем не менее «Московские ведомости» назвали «Васапта-
сену» представлением «безмерно длинным и безмерно скучным»18;
башмачника Коппо в «Мадам Сан-Жен» Сарду, постановка кото¬
рой вызвала скандальные отклики в Париже и Москве.
Корш во Франции встретился с Сарду и попросил у него
пьесу. Знаменитый драматург заломил неслыханную сумму.
Сделка не состоялась, и хитрый Корш за немногие франки нанял
нескольких расторопных студентов, рассадил их в разных углах
театра и поручил им по ходу действия записать текст комедии.
Потом он свел эти записи воедино и вернулся домой с пьесой
в кармане. Когда несколько позже стало известно, что в Москве
идет «Мадам Сан-Жен» с битковыми сборами, Сарду потребовал
крупного возмещения. Корш знал, что ответственности по закону
за свое литературное пиратство он нс песет, авторской конвенции
между Россией и Францией тогда нс существовало, и не спешил
с ответом. Взбешенный Сарду дал интервью парижской газете
(его перепечатали и многие русские газеты), в котором заявил,
что московский антрепренер его ограбил и даже не

извинился. На
фоне этого международного происшествия мало кто обратил вни¬
мание па второстепенную роль какого-то башмачника.
Жизнь Орленева в этом сезоне текла буднично, ничем не на¬
поминая триумфа прошлого года. Он решил отыграться на бене¬
фисе и выбрал сильно драматическую роль в переделке романа
А. Доде «Джек», которой заинтересовался еще в Минске в 1890 го¬
ду. Траурные дни нарушили планы, и бенефис был отменен.
В ноябре частным театрам неожиданно разрешили возобновить
спектакли, труппа Корша не была к тому готова. Антрепренер
отдыхал где-то за границей, его первые актеры тоже разъехались
кто куда. Не зная, что предпринять, объявили «Ревизора», кото¬
рый уже был в репертуаре, и роль Хлестакова поручили Орле-
неву — до того он играл у Корша трактирного слугу. Обстановка
возобновления была экстраординарной: в день открытия театра
провели спешную считку комедии и, уже не расходясь с этой
аварийной репетиции, сыграли спектакль. По словам Н. Эфроса
в газете «Новости дня», Орленев взялся за роль Хлестакова «не
столько с целью сыграть его», сколько выручить театр, «принося
себя в жертву» 19. Эта внезапность не пошла актеру на пользу,
хотя в прошлом, как мы знаем, он уже играл Хлестакова.
В этой в целом благожелательной рецензии Н. Эфрос оценил
роль Орленева как нестройную, иецельную, в чем-то неприем¬
лемо противоречивую, признав при этом глубину ее замысла:
«Знаменитую сцену третьего акта г. Орленев играл именно так,
как хотел того Гоголь». Врал он вдохновенно, с той одержимостью
или, может быть, фантасмагоричностыо («хаос лжи», как
сказано в рецензии), которая как бы предвосхищала

трактовку
Михаила Чехова в наши двадцатые годы. Тем обидней, что в сце¬
нах, где Орленев держался в границах реального быта, он сби¬
вался в водевильную фельетонность («резко комическую мимику
и интонации»), против которой возражал Гоголь. И потом его
милая, виноватая, растерянная улыбка нашалившего мальчика
никак не шла в тон с душевной исступленностью и «надрывом»
сцены вранья. Итак, роль Хлестакова не поколебала репутацию
Орленева, по и не продвинула ее вперед, все признавали его яр¬
кую одаренность, по никто нс мог сказать, какое у него амплуа,
в чем, собственно, его призвание; все опять сошлось вокруг во¬
девиля и легкой комедии.
Видимо, этой неуверенностью и следует объяснить, что роль
Джека в инсценировке Доде так ему и не досталась, вместо нее
ему поручили роль-аттракцион в «Тетке Чарлея» — известном
фарсе англичанина Брандона Томаса, плохо переведенном на рус¬
ский язык с немецкого (!) кем-то из членов семьи Корша. Люди
старших поколений помнят эту комедию по фильму, который
у нас показывали не то в тридцатые, не то в сороковые годы. Со
сцепы театров «Тетка Чарлея» сошла вскоре после революции (и
появилась совсем недавно в телевизионной постановке). Ве¬
селая, написанная ловко, даже с блеском, она привлекла сто¬
личную публику начала века комбинацией салона и казармы,
странной смесью английской чопорности и английского балагана.
И чем больше было балагана, тем триумфальней шла «Тетка
Чарлея».
Юмор Орленева в этой комедии интриги и неузнавания был
бесцеремонный, соленый, он не гнушался приемами клоунады, и

его «комизм акробатического свойства» 20 очень понравился мос¬
ковской публике. «Я не думаю,—писал критик «Новостей дня»,—
чтобы когда-нибудь за все тринадцать лет, что существует кор-
шевский театр, в нем смеялись так много, так громко, так дружно,
с таким ожесточением, право, как на первом представлении
«Тетки Чарлея».

Герой Орленева — лорд Френкерт Баверлей, или в просто¬
речье Бабе, чтобы выручить своих товарищей, таких же, как и
он, оксфордских студентов, затеявших любовную интригу, грими¬
руется теткой одного из них, миллионершей из Бразилии, под
высоким покровительством которой ничему не будет запрета.

С той минуты, как Орленев в дамском костюме и соломенной
шляпке «тарантасом» появлялся на сцене, на зрителя обруши¬
вался каскад неожиданностей и мистификаций — молодые де¬
вушки открывали ряженому Бабсу свои сердечные тайны и цело¬
вались с ним, что приводило в отчаяние его ревнивых коллег, по¬
жилые мужчины довольно решительно ухаживали за ним, и он
охотно принимал их авансы. Бравый оксфордский студент и
в женском платье оставался выпивохой, повесой, неутомимым об¬
жорой, бретером, курильщиком, сквернословом и т. д. В азарте
игры Орленев переходил границу, которая как будто должна раз¬
делять искусство театра и искусство цирка, но никто не мог бы
его в том упрекнуть, потому что его клоунада была необыкно¬
венно находчива, хотя мало чем отличалась от цирковых номеров.

За чайпым столиком он наливал сливки в цилиндры, падал со
стула и тащил за собой скатерть вместе с посудой, со всего маху

несколько раз подряд прыгал в окошко, делал на сцене кульбиты,
стаскивал с себя юбку, а друзья опять ее па него напяливали, са¬
дился за пианино с самым серьезным видом и пел «тарарабум-
бию» и т. д. И все это проделывал с изяществом, стремительно,
с головокружительной легкостью. Его выдумка, казалось, не
знала предела: «Колесо фарса вертится все быстрей и быстрей.
Уже нельзя разобрать отдельные слова, фразы. Все сливается
в какой-то гул. Если вы и теперь не увлечены общим потоком, —
писал тот же критик «Новостей дня»,— если скептическая улыбка
все еще не сошла с вашего лица — вы, сударь, камень! сударь,
лед! Вы разучились смеяться» 21. С легкой руки Орлепева «Тетка
Чарлея» на долгие годы вошла в репертуар русского театра.
По жанру это была комедия на грани клоунады, и недаром
Мейерхольд, звавший в начале революции театр к союзу с цир¬
ком, в качестве одного из высших, классных образцов такого ис¬
кусства ссылался на игру Орленева. Но была в «Тетке Чарлея»
и другая сторона — трагикомическая. В мемуарах Орленев вспо¬
минает, как, словно в отместку за то, что вместо драматической
роли ему поручили фарсовую, он сыграл ее «трагически, с боль¬
шой неврастенией» 22. Слово «трагически» здесь не совсем подхо¬
дит, но ожесточение и веселая ярость в его игре действительно
были. Роль развивалась все нарастающими толчками, взрывами,
и в самом ее динамизме, в отчаянном темпе можно было почув¬
ствовать безудержность натуры Орленева, его сильный и ищущий
приложения актерский темперамент.
В конце того же сезона в истории русского театра произошло

немаловажное событие: власти разрешили актерам играть вели¬
ким постом. И группа молодых коршевцев — Орленев, уже из¬
вестные нам Домашева, Туганов, их товарищи, тоже будущие
знаменитости — Кондрат Яковлев, Петровский, Никитина,— со¬
ставила товарищество и поехала на великопостные дни в Ниж¬
ний Новгород на гастроли. В неопубликованных воспоминаниях
А. А. Туганова подробно описывается эта счастливая поездка:
публика радушно принимала москвичей, овациям не было конца,
сборы держались устойчиво, и коршевская молодежь жила при¬
певаючи, не считая денег. И эта расточительность подвела гастро¬
леров в конце поездки.
Случай, о котором рассказывает Туганов, кажется невероят¬
ным, но воспоминания этого актера, впоследствии ставшего вид¬
ным деятелем азербайджанской сцены, написаны с достовер¬
ностью, исключающей возможность вымысла. «Один из нижего¬
родских помещиков, известный охотник, купил у нас спектакль,—
пишет мемуарист.— Мы охотно пошли на эту сделку и с нетерпе¬
нием ждали публику, которую он, очевидно, пригласил. Билетов
в кассе не было, но к началу спектакля зрителей тоже не было.
Мы волновались, не зная, что делать. Билеты проданы, а зрителей
нет. .. И вот, верхом на лошади, въехал этот самый помещик.
Оставив лошадь в коридоре, он со своей охотничьей собакой про¬
следовал в партер и сел в первом ряду» 23. Переполох был неслы¬
ханный.
Время истекало, надо было начинать спектакль, и молодые
коршевцы заметались в растерянности: как им быть? Вернуть
деньги и не играть перед этим наглым и глупым самодуром и

его
породистой собакой? Самым правильным было бы такое решение,
по деньги были уже беспечно истрачены и где их достать в остав¬
шиеся считанные минуты? Пришлось склонить голову и, как это
ни было им противно, Орленсв и его товарищи сыграли спектакль
в пустом зале, понимая жестокую бессмысленность фантазии ни¬
жегородского удельного князька, опоздавшего родиться по край¬
ней мере на целые полвека. Какая вопиющая несуразность —
театр на одну персону, или вокзал для одного пассажира, или
многокорпусный госпиталь для одного больного. У этой истории
был комический аспект, по, по рассказу Тугаиова, в его сознании,
равно как и в сознании всех его товарищей, в том числе и Орле¬
нсв а, она оставила горький след, обнаружив всю степень несво¬
боды русского актера, человека зависимого и бесконечно уни¬
женного.
Второй и последний сезон Орленева у Корша закончился лет¬
ней поездкой в Петербург. Состав труппы, выступавшей в петер¬
бургском пригороде Озерки, был сильный, примерно тот же, что
и в Нижнем Новгороде, но это не помешало «Петербургской га¬
зете» упрекнуть гастролеров в самозванстве, потому что, кроме
Орленева, Домашсвой и Добровольского, все остальные москов¬
ские актеры были неизвестными ей дебютантами24. Содержатель
сада-театра в Озерках, буфетчик Гуссейн, не придал особого зна¬
чения этим упрекам. Тем летом в Петербурге, по справке «Теат¬
ральных известий», было двадцать увеселительных садов-

театров,

и каждый из них чем-то пытался привлечь публику. В «Аква¬

риуме» выступала знаменитая — правда, в то время уже сорока¬

пятилетняя — Жюдик; в Измайловском театре-саде происходил

чемпионат борьбы на поясах с участием прославленных богаты¬

рей — мясника Трусова, лесника Медведева и других, призы по¬

бедители получали сотенные; в «Аркадии» поставили пьесу с мно¬

гообещающим названием «Мужья встревожены», и т. д. Ставка

Гуссейна была на образцовую кухню и дамский хор с такой репу¬

тацией, что какая-то из газет советовала семейным людям воздер¬

жаться от посещения Озерков; возможно, что это был рекламный

трюк и бедных хористок оклеветали для процветания сада. Во

всяком случае, театр нужен был Гусссйну только для порядка и

приличия, и он сдал его на сезон актрисе Струйской, не слишком

одаренной «драматической героине», повторявшей любовно-экзо¬

тический репертуар Яворской, и не слишком удачливой аитрс-

преперше.

С самого начала Струйская повела дело с размахом, помимо

коршевцев приглашала «звезд» со стороны, нарядно обставляла

спектакли и разорилась еще до конца сезона, предусмотрительно

переведя свое имущество на имя не то мужа, не то близкого ей

человека, содержателя нескольких семейных бань в Петербурге.

На всей этой антрепризе, несмотря па щедрость и широту Струй-

ской, был налет крикливости и коммерции дурного толка, и кон¬

чились гастроли молодых коршевцев скандалом с дракой, опеча¬

танной кассой и полицейским протоколом. Петербургские газеты
не без удовольствия приводили подробности этого краха, не забыв
упомянуть, что «многие артистки и артисты остались без рас¬
чета». Среди этих обманутых оказался и Орленев, но он не горе¬
вал, потому что в его жизни опять произошла перемена. «В Озер¬
ках с их серебристыми кленами, березой, со станционными звон¬
ками и запахом «бифштексов по-гамбургски», доносившимся из
раскрытых прямо на площадку окон ресторанной кухни,— как
о том свидетельствует Кугсль,— Орленева увидел Суворин, наби¬
равший труппу для организуемого им театра» 2Г), и при всей зака¬
ленности и цинизме так поразился контрасту между этой карти¬
ной житейской суеты с ее «сытостью важных чрев», по выраже¬
нию Блока, и чистым, праздничным чувством милых, влюбленных
подростков, которых в очередной раз играли Орленев и Домашева, что сразу, почти не раздумывая, пригласил их в свою труппу.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Несколько слов о Суворине. Новый театр в Петербурге. Неудачный дебют Орленева. Водевиль и ничего другого. Драма невоплощения. Роли второго сезона. Водевиль «Невпопад» и мотивы фольклора. Психология и патология в «Злой яме». Скрипач Жекко в «Трильби». Старая фотография в новом журнале. Дружба с Тихомировым и его влияние на Орленева. Мечты об актерской коммуне. Гастроли с Далматовым в Харьковс. Добрый знак судьбы (об одном невыясненном обстоятельстве в биографии Орленева). Трудный сезон 1897/98 года. Борьба вокруг роли царя Федора.

Из рассказов Орленева мы знаем, как гордился Суворин меж¬
дународным признанием «Нового времени» и той ролью,

кото¬
рая принадлежала его газете в европейской политике, хотя
у западничества этого патриарха черносотенной полуофициозной
журналистики был заметный оттенок восточного самоуправства —
«ханской блажи», «туретчины», как писала, вяло отругиваясь, пе¬
тербургская печать либерального направления девяностых и де¬
вятисотых годов. Сын государственного крестьянина, так и не по¬
павший в университет по своему неимущему положению, народный
учитель, переводчик Беранже, сотрудник «Современника» и «Оте¬
чественных записок», автор крамольной книги, уничтоженной
по приговору суда, он стал в зрелые годы и в старости столпом
режима последних Романовых, издателем одной из самых бес¬
пардонно реакционных газет, влиятельным публицистом, зависи¬
мым от правительства и в то же время чрезвычайно ему необхо¬
димым в системе русского самодержавия на рубеже века. Вкус
власти, ее с годами растущая концентрация и могущество все
больше и больше опьяняли Суворина, и он вел свое процветаю¬
щее многоотраслевое хозяйство (помимо газеты — театр, книж¬
ные магазины, агентства, типографии, школы и т. д.) как все¬
сильный деспот, не стесняя своей фантазии и прихоти.
«Самодур, в котором высокая интеллигентность не вытравила
самых необузданных порывов,— писала в некрологе, посвящен¬
ном памяти Суворина, московская газета «Русское слово»,— он
создал маленькое государство в государстве, откуда объявлял
войны и слал указы по всему царству своих подчиненных, казнил
и миловал, шельмовал и раздавал рескрипты» *. В этом суверен¬

ном государстве театр занимал особое положение, мало в чем ус¬
тупая газете. Суворин поклонялся успеху и в «реве толпы», даже
если она возмущалась и негодовала, слышал «сладкие звуки», и
ничто не могло принести ему такого удовлетворения, как отзывчи¬
вость театра; газета уходила куда-то вдаль и где-то в необозримом
пространстве творила, как ему казалось, историю, а успех в те¬
атре был немедленный, осязаемый и внушительно массовый. Кон¬
кретность по самому складу своего ума он всегда предпочитал
абстракции.

В большой статье В. В. Розанова, открывающей книгу «Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову», сплошь апологетической, где проводится невозможная параллель между Сувориным и Толстым с явной симпатией к первому и явной неприязнью к «переизбы-
точности гения» второго, есть такая фраза: «Да, Суворин покло¬
нялся пыли. Пыли, как частице, отделившейся от всего в мире.
Это был, пожалуй, пантеизм суеты» 2. Во имя «пантеизма суеты»
Суворину и понадобился театр — очень уж все в нем было пу¬
блично, шумно, связано с улицей, с толпой и ее изменчивой мо¬
дой, с ее увлечениями и разочарованиями, с ее безостановочным
движением. Но не надо делать отсюда вывода, что его привязан¬
ность к театру была корыстной. Напротив, из ежегодных отчетов
в конце сезона, печатавшихся в газетах, известно, что Театр Ли¬
тературно-артистического кружка поначалу терпел убытки, с чем
Суворин при его деловой хватке крупного предпринимателя

ми¬
риться не мог. И все-таки мирился, признавая, что театр для него
вроде наркотика, «то, что для других табак или алкоголь», надо
бы от него отказаться, а он не может3.
. Он сокрушался по поводу своей слабости и пытался ее ском¬
пенсировать практицизмом и жесткостью в театральной дирекции.
На эту тему было немало анекдотов, а вот подлинный случай. На
каком-то очередном представлении «Измаила», пьесы, сюжетом
для которой послужили события русско-турецкой войны 1787 —
1791 годов, актриса Некрасова-Колчинская, вместо того чтобы
сказать «по приказу Суворова», сказала «по приказу Суворина»,
и сразу повеселевшая публика услышала в этой обмолвке, говоря
современным языком, голос подсознания и некий символ админи¬
страции Суворина. Но капризный деспот, перед которым трепе¬
тали рядовые актеры, был обаятельно предупредителен, мягок,
порой уступчив (Кугель даже писал о его бесхарактерности),
когда сталкивался в театре с большими талантами. И это была
не хитрость антрепренера, хозяина труппы, а искреннее прекло¬
нение перед силой искусства. Бывают ведь и у таких зловещих
стариков сильные страсти. В талант Орленева он поверил с пер¬
вой встречи в Озерках и пятью годами позже записал в «Днев¬
нике»: «Вчера написал Орленеву, чтоб он не пил. Сегодня он си¬
дел у меня часа три. Необыкновенно впечатлительная и дарови¬
тая натура. Самое большое теперь дарование из всех, кого

я знаю» 4. А знал он очепь-очень многих.

Планы Суворина оправдались не сразу: дебют Орленева в тор¬

жественный вечер открытия театра 17 сентября 1895 года был

неудачный. Роль Тихона в «Грозе» провалилась, и если у моло¬

дого актера на этот счет были сомнения, то, прочитав петербург¬

ские газеты, он с ними расстался. Критика держалась едино¬

душно, колебания были только в тоне — от разгромного («Петер¬

бургская газета», например, заметила, что Орленев «изобразил

Тихона почти таким же идиотом, каким он играет мальчишку из

сапожной лавки в водевиле «С места в карьер»5) до уклончиво

снисходительного (анонимный автор в «Новом времени» дол¬

жен был считаться с тем, что хозяин у них в газете и в театре

общий и что упрекнуть Орленева можно, а «истолочь в ступе»,

по буренинской терминологии, нельзя, начальство не позволит).

Но и упрек «Нового времени» прозвучал веско; газета писала, что

в фатальной для всех актеров сцене прощания Тихона с Кабани¬

хой Орленев не устоял, переложил краски («излишне ярко под¬

черкнул зрителям желание Тихона вырваться из дому» 6) и из¬

менил Островскому. Дальше следовали благожелательные ого¬

ворки, смягчающие удар, по в том, что Суворин напечатал такую

кисло-сладкую критику об актере, которого он открыл и об¬

ласкал, был дурной симптом. Это ведь не только хитрый прием

редактора, тактика, демонстрация своей объективности; это еще

и признание реальности, от которой Суворин, как он того пи хо¬

тел, не мог уйти, потому что его понимание законов театра па

этот раз оказалось сильней его антрепренерских интересов. С тем
большей горечью пережил Орленев свою неудачу.
Удрученный, но не обескураженный, он попытался взять ре¬
ванш в других пьесах Островского и в «Женитьбе» Гоголя, но и
эти попытки, судя по газетам, нс принесли успеха. «Петербург¬
ский листок» с присущей ему бесцеремонностью заметил, что от¬
ставной пехотный офицер Анучкин в «Женитьбе» у Орленева
«вышел каким-то писарем армейского полка» 7. А «Новое время»,
опять подсластив пилюлю и признав, что Орленев, как всегда,
«был забавен», не преминуло отметить «угловатость его манер»,
которая мало подходит к образу мечтающего о тонком обхожде¬
нии Анучкина8. Слова как будто помягче, а смысл такой же не¬
утешительный. В том же сезоне 1895/96 года он сыграл еще
в трех пьесах Островского. И вот за что его хвалили: в роли
купца Бородкина («Не в свои сани не садись») —за душевно
спетую песню во втором действии; в народной драме «Не так
живи, как хочется» — за то, что он, впрочем, как и весь ансамбль
в спектакле, пытался противостоять «снотворности и скуке»
текста Островского, ничего не достиг (от игры осталось «тоскли¬
вое впечатление»), по все-таки пытался; в роли купца Чен урина
(«Трудовой хлеб») — за скромность и старание; словно сговорив¬
шись, две газеты в один и тот же день писали: «г. Орленев был. . .
недурным лавочником, недавно ставшим «человеком»; «недурно
подыгрывал г. Орленев в роли лавочника Чепурииа» 9. Недурно,
недурно! Все опять свелось к оскорбительной формуле «подыгры¬
вает», к понятию полезности, которая в театре представляет не
саму себя, а подсобную, чернорабочую, безымянную силу,

некий
элемент обслуживания, а не творчества.
В третий раз завертелась одна и та же лепта — сперва в про¬
винции, потом у Корша, а теперь у Суворина: с невыносимым по¬
стоянством его хвалили за игру в водевилях и ругали, а то и во¬
все не замечали ролей в сколько-нибудь серьезном репертуаре.
Публике, газетам, знатокам театра и простым зрителям и в Пе¬
тербурге нравились его застенчивые и влюбленные гимназисты и
студенты, его мальчик-сапожник из мансфельдовского водевиля.
И было удивительно, что эти кочующие из сезона в сезон, из те¬
атра в театр роли не изнашиваются и сохраняют живой тон. Од¬
ной актерской техники для такой устойчивости было мало, нужна
была душевная щедрость, которая не знает самоповторений. Но
у этой щедрости при всей ее кажущейся неистощимости оказался
предел, и первым его почувствовал сам Орленев — похвалы по
поводу его игры в какой-нибудь «Школьной паре» или в «Мыше¬
ловке» Щеглова больше его не радовали и вызывали только раз¬
дражение. В сущности, он мог бы успокоиться: Суворин платил
ему щедро, триста рублей в месяц; как комический простак он
занимал в труппе твердое положение; критика, несмотря на аг¬
рессивность, все-таки его щадила — разделает под орех и скажет
о его молодости и надеждах, которые внушает его искренний та¬
лант; дирекция и режиссура относились к нему с симпатией, не
торопили, не дергали, у него было время тянуть,

приглядываться,
отсиживаться, пока придет его счастливый час, но он не хотел и
не мог больше ждать.
В быту Орленев производил впечатление человека доброго,
мягкого, по-чеховски деликатного, голос у него был ласковый,
приятный для слуха, чуть хриплый, без резких нот. 10. М. Юрьев
в своих «Записках» написал о нем: «Необыкновенно приветли¬
вый, предупредительный и общительный» 10. Иногда, правда, он
срывался и говорил отчаянные дерзости, не разбирая кому —
Суворину, Шаляпину, самому Толстому,— при этом мило улы¬
бался, хотя глаза у него были бешеные, «пугачевские». Его близ¬
кие опасались этих вспышек, нельзя было знать, что он выкинет
в такие минуты. Туганов, например, рассказывает, как поздней
осенью 1894 года, во время траура по случаю смерти Алек¬
сандра III, Корш неожиданно заплатил актерам деньги, и на
радостях целой группой они отправились обедать в первоклассную
гостиницу где-то в центре Москвы. Дружеский обед затянулся, и,
выходя из ресторана, Орленев вдруг «взорвался»: не обращая
внимания на прохожих, городовых, неутихающую суету столич¬
ной площади, в цирковом прыжке сорвал с древка траурный
флаг, бросил его на землю и улыбнулся той спокойной, чуть ви¬
новатой улыбкой, которая у него всегда появлялась в эти минуты
истошности. «Это могло кончиться для нас трагически,— пишет
Туганов,— и только потому, что нам удалось сесть в сани слу¬
чайно оказавшегося рядом лихача, мы спаслись от жестокой рас¬
правы охотнорядцев» и, нс говоря уже о полиции.
Теперь, в Петербурге, у пего не стало этой истошности, он

притих, приуныл, замкнулся в себе. Случилось это не сразу, его
живая натура долго не поддавалась меланхолии, но беспокойные
мысли не оставляли его, и чем дальше, тем больше. Вот в газетах
пишут о его молодости, а, если считать с Вологды, он уже деся¬
тый год на сцене и переиграл сотню ролей. Мартынов в его воз¬
расте был уже знаменит — он сыграл Хлестакова, и Толстой ска¬
зал, что это первый Хлестаков в русском театре. А что сделал он?
Уже сколько лет подряд он движется по замкнутому кругу и по¬
стоянно возвращается к исходной точке, к тому, с чего начинал.
Как разомкнуть этот круг? Не следует ли ему отказаться от че¬
столюбивых планов и примириться с тем, что есть, ведь в конце
концов он и теперь не последний человек в театре. Но почему он
так ищет перемен, почему его так томит избыток не нашедших
применения сил, почему он так зачитывается Достоевским и по
ночам видит себя в образе князя Мышкина, почему ему кажется,
что он открыл тайну пушкинской трагедии и знает, как по-новому
сыграть Бориса Годунова, Самозванца, Шуйского, Пимена, даже
Марину Мнишек? Что это — глупые иллюзии, самообольщение,
неосновательные претензии, род одержимости?
Разве он не выстрадал этой гордой веры в свое искусство?
Разве в самом начале его работы в суворинском театре не появи¬
лась заметка, где говорилось про него и Домашеву так: «Это
очень талантливая пара артистов, имеющая, однако, несправед¬
ливую судьбу; далее водевильных объяснений в любви

дирекция
их не пускает, а между тем их хватило бы, вероятно, не на одно
это» 12. А сколько таких заметок было в Риге, Вильно, в коршев-
ские годы в Москве и потом в Петербурге? А что сулили ему Фе¬
дотова, Иванов-Козельский и совсем недавно Суворин? От этих
мыслей нельзя было отделаться, время шло, сменялись сезоны,
первый, второй, третий, никаких просветов впереди он не видел.
Напротив, представление о нем как о молодом и еще незрелом
таланте держалось так упрямо, что оно задело даже Чехова.
В декабре 1897 года, меньше чем за год до того, как он сыграл
царя Федора, Чехов писал Суворину: «В своем последнем письме
я забыл ответить Вам насчет Орленева. Для моего водевиля «Тра¬
гик поневоле» Орленев еще молод, в нем нет солидности дачного
мужа — и потому лучше отложить до будущего года» 13. Знал ли
Орленев об этом письме? Вероятно, не знал, но, когда Суворин
сказал ему, что водевиль про дачного мужа откладывается на не¬
определенное время, он ужасно затосковал, потому что хотел сы¬
грать чеховского чиновника, замученного суетой и скукой жизни,
в духе гоголевского Поприщина, на грани быта и фантасмагории.
Так Чехова никто тогда еще не играл.
Особая горечь драмы Орленева заключалась в том, что он
скрывал ее даже от близких людей; при его открытом сангвини¬
ческом характере и детски непосредственной впечатлительности
такая двойственность отравляла существование. Он всегда был са¬

мим собой, не хитрил, не притворялся, жил на виду и не испыты¬
вал от того неудобства, теперь жизнь его раздробилась и пошла
по двум колеям. Ее видимая сторона как будто не изменилась:
репетиции, спектакли, ночные рестораны, иногда пьяные кутежи,
любовные связи без любви, случайное чтение, разговоры об ис¬
кусстве, и опять репетиции и спектакли, в общем ритм был тот
же, давно заведенный, для него обычный, хотя друзья Орленева
все чаще замечали, что прежней легкости в общении с ним не
стало. Но эти внешние перемены ни в какой мере не отразили
остроты его подспудной драмы, которую можно определить чехов¬
ским понятием невоплощения, то есть драмы творчества, не осу¬
ществившего себя, не ставшего действительностью. Потом, когда
в начале четвертого суворинского сезона он сыграл царя Федора
и заслужил всероссийскую славу, к нему вернулась ясность духа
и веселая беспечность. Он снова стал добрым, общительным и
дерзким Орленевым, но след от тревог первых петербургских се¬
зонов остался навсегда. И не раз напоминал о себе.

Из всех актеров — современников Орленева — самое большое впечатление произвела на него Дузе. Мы знаем об этом из его газетных интервью в Америке и тех строк, которые он уделил итальянской актрисе в своей книге. Пишет об этом и Татьяна Павлова в воспоминаниях. Ее романтическую версию нельзя при¬
нять без оговорок, но она любопытна как свидетельство близкого
человека. По словам мемуаристки, Орленев, посмотрев однажды
во время гастролей Дузе в России спектакль с ее участием, испы¬
тал такое душевное потрясение, что «бросил театр и начал

высту¬
пать не то в цирке, не то в ярмарочных балаганах». В рассказе
есть преувеличение: театр Орленев не бросал, в цирке и на ярмар¬
ках не выступал, хотя игра Дузе была для пего откровением,
о чем он написал в своей книге. Те мысли о призвании и загуб¬
ленных возможностях, которые преследовали его в первые петер¬
бургские сезоны, получили теперь резкий толчок извне. Много
лет спустя А. Горнфельд в книге «Театр» напишет, что Дузе
в роли Норы, совершив насилие над Ибсеном, выбросила послед¬
ний монолог и хорошо поступила, потому что ее Норе не нужна
феминистская речь перед тем, как уйти из дома Гельмера; ее
существо — отрицание компромисса, и к финалу драмы «у нее
есть одно дело жизни, самое важное для человека — осуществить
себя» 14. Дузе, подобно ее героине, до конца осуществила себя, и
в свете этой гармонии Орлене в понял, что выбор у него такой —
либо, не раздумывая, бросить сцену, либо «пересоздать себя по-
новому». Драма невоплощения пройдет потом через всю его
жизнь, и даже в самые благополучные периоды своего развития
он будет к ней возвращаться, говоря о мучительном расхождении
между тем, что он мог сделать, и тем, что сделал.

Человек непосвященный, познакомившись с хроникой театра
Суворина со дня его открытия до осени 1898 года, с недоумением
спросит: в чем же эта драма невоплощения, если на протяжении
всех трех сезонов Орленев непрерывно играл новые роли? Сколько
их было?

Вот перечень основных ролей Орленева во втором суворин-
ском сезоне (1896/97 год), показательном хотя бы потому, что

труппа театра к тому времени окончательно сформировалась и

быт ее сложился, а ощущение неблагополучия у Павла Никола¬

евича еще не было таким острым, как в третьем сезоне, непосред¬

ственно предшествовавшем «Царю Федору»:

студент в комедии «Честное слово» неизвестного автора,

скрывшего свое имя то ли по соображениям скромности, то ли из

страха, что его детище скандально провалится;

гимназист Коля в «Злой яме» Фоломеева, чувствительной

драме, где маленький брат живет на средства старшей сестры —

проститутки, не подозревая, на какие жертвы она идет ради его

благополучия;

слуга Педро в «Севильском обольстителе» Бежецкого, одном

из многих и далеко не лучшем варианте темы любви и смерти

Дон Жуана;

скрипач-калека Жекко в инсценировке знаменитого в те годы

романа Дюмурье «Трильби»;

сын домовладельца Андрей в «Квартирном вопросе» Виктора

Крылова, едва ли не худшей пьесе этого плодовитого автора;

Иван Прыщик в сенсационно-разоблачительной комедии «Во¬

доворот» популярного в конце века беллетриста Авсеенко. В «Пе¬

тербургском листке» говорилось, что описанием жизни героев этой

пьесы «можно заполнить бесконечное число уголовных романов

и такое же количество драм с кровавым финалом» 15;

журналист в пьесе-шутке Плещеева «Накануне», роль, вы¬

звавшая шумные отклики, так как Орленев изобразил в ней ре¬

альное, хорошо известное в Петербурге лицо;

бедуин-разбойник в драме-сказке датчанина Драхмапа «Ты¬

сяча и одна ночь»;

гимназист Боря в «Подорожнике», проблемно-психологиче¬

ской пьесе Гославского, про которого Чехов писал Суворину, что

драматург он неопытный, «но все же драматург, а не драмодел» 16.

Прибавьте к этому старые и новые водевили, жанр, преоблада¬
ющий в репертуаре Орленева тех лет, и в общей сложности полу¬
чится примерно двадцать ролей за сезон. Рекорд мало кому до¬
ступный в современном театре. Таким образом, драму невопло-
щения Орленева не следует понимать как драму незанятости;
это определение не количественное. Напротив, при таких пере¬
грузках и такой интенсивности труда невозможность самораскры¬
тия для Орленева была еще трагичней; в конце концов бесцельное
действие хуже, чем просто бездействие.

Он не тянется к знаменитостям, не сравнивает себя с тем же
Далматовым, возможно, он пока ему во многом уступает, напри¬
мер в артистической технике. У него есть одно только безусловное
преимущество: он ближе, чем его старшие товарищи, подошел
к драме современного человека (вспомним, что на второй год его
работы у Суворина в Александрийском театре провалилась
«Чайка») —интеллигента, занимающего место где-то на низших
ступенях классовой лестницы. По терминологии века, его героя
можно назвать неврастеником, в самом деле — у него болезненно
обостренная чувствительность, неустойчивая психика, перемежа¬
ющиеся взлеты и спады духа. Только разве этот герой умещается
и границах такой патологии? Он человек уязвленный, неустроен¬
ный, издерганный, зависимый, ему впору до конца ожесточиться
и тта все махнуть рукой — а он верит в добрые перемены, хотя и
не связывает с ними свою судьбу. В его самоотверженной филосо¬

фии, как будто подслушанной у чеховского Вершинина, есть эле¬
мент прекраснодушия, апологии будущего, уходящего куда-то
в даль времен. Но к Вершинину в этом случае надо еще добавить
Дмитрия Карамазова — от нежнейшей лирики орленевского героя
один только шаг до бурь и неистовства Достоевского: на одной
стороне — мягкость и неизменная расположенность к людям, на
другой — нетерпимость и бунт. В этом плохо согласующемся со¬
четании пассивности и натиска и была сложность того психологи¬
ческого типа «человека па распутье», драму которого хотел сы¬
грать Орленев. Но время для осуществления его замыслов еще не
пришло; пока он служил в труппе Суворина в ранге «полезности»,
и газеты писали о нем, как о молодом, очень способном актере
с неопределенным будущим.
В эти трудные сезоны было у Орленева и несколько светлых
дней, и мы не вправе пройти мимо них. Назову прежде всего
самую большую его удачу начала петербургской жизни — роль
Федора Слезкина в водевиле «Невпопад», сохранившуюся в ре¬
пертуаре актера вплоть до мая 1910 года, когда он ее сыграл
в первом спектакле крестьянского театра в Голицыне, под Мо¬
сквой. С затаенным дыханием слушала петербургская публика
монолог Слезкина «Только видите, сударь, был у меня вотчим»,
и в смехе ее явственно слышались слезы. Много раз подряд смот¬
рел «Невпопад» Суворин и восхищался игрой Орленева, тайной
ее непрестанных перемен и открытий, иногда совершенно микро¬
скопических, но все-таки открытий. Очень понравилась его

игра
старому провинциальному трагику Любскому, фигуре легендар¬
ной, соединившей в себе первоклассный стихийный талант и бес¬
путство. Посмотрев «Невпопад», Любский сказал, что Орленев —
прирожденный драматический актер и что держать его на амплуа
комика-простака глупо и несправедливо. Ничего более лестного
услышать про себя он не мог.
Передо мной в некотором роде библиографическая редкость —
тоненькая тетрадка, написанная от руки и изданная в литогра¬
фии московской театральной библиотеки Рассохина с пометкой:
«Дозволено цензурой 22 января 1894 года». На обложке броская,
каллиграфически выполненная надпись: «Не впопад», комедия-во¬
девиль в 1-м действии (с польского), переделка А. К. Людвигова».
Читаешь эту пьеску и думаешь, что в год, когда ее особенно ус¬
пешно играл Орленев в Петербурге (1896), Толстой писал «Хад¬
жи-Мурата», а Чехов «Дядю Ваню». Но надо ли тревожить ве¬
ликие тени, чтобы оценить по достоинству сочинение Людвигова,
ведь и на фоне расхожей репертуарной драматургии девяностых
годов «Невпопад» не блистал достоинствами.
У молодого московского барина, в сущности, люмпена, живу¬
щего в кредит, в расчете на выгодную женитьбу, служит лакей
Федор Слезкин. Но как барин не вполне барин, так и лакей не
вполне лакей. Злая судьба загнала крестьянского сына в город,
он нищенствовал, дошел до крайности, пока легкомысленный, но
сердечный барин не взял его прямо с улицы. С тех пор прошло

два года, Федор Слезкин живет в сравнительной сытости и оза¬
бочен только тем, как ему отплатить добром за добро.
«Есть у меня билетик за целковый, купил на лотерею, ежели
выиграю, то, разрази меня на этом месте, все барину отдам!» —
говорит Слезкин. Да что там билетик, он готов ради барина
«прыгнуть с Ивана Великого». Разумеется, это только метафора,
но у воодушевления бедного лакея есть такие жертвенные мо¬
тивы. От его преданности и усердия происходит комическая пута¬
ница в пьеске. В каждом слове Слезкина оказывается второй,
скрытый смысл, и, чем ревностней он служит барину, тем больше
доставляет ему хлопот и неудобств. Это достаточно смешная исто¬
рия, но с неприятным слащавым привкусом, какая-то лакейская
идиллия во вкусе Гостиного двора. В финале, когда все перипетии
водевиля уже позади, Слезкин произносит монолог, в котором
трогательно признается, что линия его жизни определилась: он
будет нянчить детей барина, если придется — дочку, но «лучше
сына».
Мы знаем, что игра Орлсиева не раз превращала картонных,
муляжных героев современного репертуара в людей из плоти и
крови. В таких случаях, не слишком считаясь с автором, он об¬
ращался непосредственно к натуре и строил роли по ее законам
и моделям, даже если это был водевильный персонаж из какой-
нибудь «Бедовой бабушки». Со Слезкиным все обстояло иначе:
для роли услужливого лакея нужно было не углубляться в на-
туру, а подняться над ней. И Орленев со свойственной ему инту¬
ицией избрал путь сказки; в его обширном репертуаре не

было ни
одной другой роли, где бы он так близко подошел к мотивам
фольклора, как в этом водевиле. У Федора Слезкина оказался до¬
стойный предок — бессмертный Иванушка-дурачок. В литературе
и музыке народно-поэтическое мышление часто служит средством
очищения и обновления реализма, если он становится приземли-
стым и обудничивающим, как любили говорить в старом МХАТе.
В театре такие заимствования из фольклора встречаются гораздо
реже, особенно в театре конца XIX века. Тем интересней орленев¬
ский Слезкин, лицо поэтическое, безотносительно к роду его за¬
нятий и смыслу его монологов.
«Невпопад» — переделка с польского, но предусмотрительный
Людвигов обставил этот водевиль московскими реалиями, даже
язык здесь откровенно стилизованный в духе издателя «Москов¬
ского листка» Мясницкого. Естественно, что совсем уйти от быта
в роли Слезкина было невозможно, но Орленев сделал все воз¬
можное, чтобы уйти хоть отчасти. Прежде всего он приглушил
приказчичьи-дворницкий жаргон автора, не менял и не выдумы¬
вал слова, а просто отказался от уродливо-холуйской их окраски,
от лакейских «прошу-с», «слушаюсь-с», как будто прочел напи¬
санное еще в мае 1889 года письмо Чехова брату Александру, где
есть такая фраза: «Лакеи должны говорить просто (речь идет
о лакеях в пьесах.— А. М.), без пущай и без теперича» 17. Помимо
чисто художественных интересов реформа Орленева преследовала

и другую цель — его сказочному герою не нужны были подчерк¬
нутая характерность, местный языковый колорит. Федор Слез-
кин — добрая душа, чудак, выдумщик — это поэтическое обобще¬
ние, а не реальное лицо.

Обыкновенные житейские критерии в его случае не вполне
применимы, он действует по своей логике («Я все по правде, а они
все с умыслом»), действует с позиции добра, я бы сказал, ин¬
стинктивного, идущего от внутренней потребности и далеко не
всегда контролируемого разумом. 13 одной из русских сказок про
Иванушку-дурачка есть такой диалог: Иванушка и Медведь идут
лесными тронами, разговаривают по-приятельски и рассуждают,
как отличить умного от глупого; у Иванушки па этот счет опре¬
деленное мнение, он говорит — кто зол, тот и глуп. Слезкин у Ор-
ленева умен, потому что добр. И нравственная высота придала
этому водевильному герою, при всей мизерности его жизненной
задачи, своеобразный драматический ореол, перед которым не
устояли и завзятые ценители искусства в Петербурге и подмо¬
сковные крестьяне, впервые побывавшие в театре. Успех воде¬
виля порадовал Орленева и вновь напомнил о его призвании,
пока еще не нашедшем осуществления.

Среди его заметных удач тех лет следует назвать и роль гим¬
назиста Коли в пьесе Фоломеева. «Положительно хорош был Ор-
леиев в «Злой яме»,— писал в октябре 1896 года рецензент
«Петербургской газеты», особо выделяя сцену в третьем акте (всу-
воринском театре четырехактная пьеса шла с большими купю¬
рами, полностью был изъят второй акт и частично изменен

тре¬
тий). Жанр своего сочинения автор определил как комедию, хотя
в печатном издании ее открывал эпиграф из Данте, не оставляю¬
щий сомнений по поводу характера предстоящих событий: «В аду
есть место, называемое злой ямой» — «Ад», песнь XVIII. Вот
куда вслед за драматургом Фоломеевым предстояло отправиться
зрителям.
Старые театралы вспоминают, что когда в 1913 году Вахтан¬
гов поставил в Первой студии МХТ гауптмановский «Праздник
мира», то о достоинстве игры студийцев порой судили по числу
истерик в зале: если плачут мало — значит играют плохо.
Можно по-разному относиться к этой скорбной статистике успеха,
но даже самый пристрастный историк не упрекнет студию в со¬
знательном корыстном расчете. А истерики в «Злой яме» были
предметом деловой эксплуатации и видом рекламы. Где-то в про¬
винции, кажется в Одессе, промелькнуло сообщение, что на каж¬
дом представлении пьесы Фоломеева в местном театре присутст¬
вует врач по нервным болезням — неслыханный сервис в теат¬
ральном деле!
Роль Орленева в «Злой яме» была небольшая, немногослов¬
ная, но существенная в общем ходе сюжета. В первом акте Коля
не появлялся на сцене и пока что мы знакомились с его от¬
цом — в прошлом богатым предпринимателем, потерпевшим, как
библейский Иов, полное жизненное крушение (смерть близких,
разорение, болезни и т. д.). С главой семьи драматург быстро
справлялся: еще в первом акте он умирал на глазах зрителей
от нервного потрясения. Отныне заботу о воспитании и пропита¬

нии маленького Коли берет на себя его старшая сестра — двадца¬
тилетняя Маша, совершенно не подготовленная к таким испыта¬
ниям. Но характер у бедной девушки, несмотря на ее христиан¬
скую кротость, оказывается упрямо-деятельный, и она мечется
в поисках выхода. Со слов ее квартирной хозяйки, добросердечной
и многотерпеливой петербургской прачки, мы узнаем, как эта из¬
неженная барышня хватается за всякую возможность честного
заработка: «Изо дня в день она рыщет. То по газетным объявле¬
ниям на урок побежит, то в магазин зайдет справиться, нет ли
работы; то на рынок рубашки шила, семь копеек за штуку; то
косынки вязала, пятачок с мотка. А теперь ничем ничего».
Все ее попытки кончаются крахом — ничем ничего... И по¬
скольку между первым и вторым действием проходит полтора
года, а между вторым и третьим три-четыре года, у автора есть
возможность показать петербургскую бедность в ее ниспадаю¬
щей кривой: от нужды, по видимости благообразной, которую
еще можно скрывать, до последних степеней неприкрытой голод¬
ной нищеты. Здесь вступает в свои права мелодрама, и гордая
девушка, сломленная обстоятельствами, идет на панель, чтобы
как-нибудь прокормить заметно повзрослевшего брата и дать ему
образование. Жертва ее оказывается напрасной, потому что молва
о падшей сестре доходит до гимназии, и Колю, теперь уже юношу,
мучают товарищи, преследует начальство, он ожесточается, напа¬
дает, воюет и, так как окончательной уверенности в своей правоте
у него нет, ведет себя с особой, я сказал бы, яростной дерзостью.

Наступает кульминация пьесы — объяснение между братом и сестрой: она больше не может скрывать правду, а он, узнав эту правду, потрясенный до шока, несмотря на все предшествующие сомнения, готовившие его к такой развязке, кричит: «Не подходи, не подходи ко мне. Или я тебя зарежу!» Потом в полном изне¬можении идет к кровати и утыкается лицом в подушку. Она все-таки подходит к нему, и тогда он отталкивает ее ударом ноги.

В зале паника, а униженная, теряющая рассудок, полуослепшая Маша говорит, что брат ударил ее за то, что в один несчастный день она пожалела его и не пожалела себя. Пусть же он извлечет из этого урок — жалеть только себя, любить только себя!

Орленев построил эту роль на контрастах, на медленном дви¬жении, на паузах, он говорил негромким голосом и более всего остерегался так и напрашивающейся фельетонной бойкости. Он не менял мизансцены, как то предписывала пьеса, не ложился на кровать, не прятал голову в подушку и ударял Машу как будто случайно: неосторожно взмахнул рукой и коснулся лица, и тогда вскрикивал от испуга и понимания непоправимости того, что случилось. И эффект этой утишенной сцены с ее мрачным, ушедшим вглубь отчаянием, особенно на первых спектаклях, был болезненно-надсадный, с явным оттенком патологии. По тем не¬многим данным, которые дошли до нас, можно предположить, что Орленев тянул Фоломеева к Достоевскому и, конечно, не вытянул.

У Достоевского поэзия надрыва это еще и бунт, а здесь только мучительство; там мировая трагедия, здесь случай с натуры;

там
идеология, здесь бытописательство; там сильный дух и в крайней
униженности, здесь безоговорочная капитуляция и самоумиление
жертвы своей жертвой и на все готовым альтруизмом...
Два года спустя, в конце лета 1898 года, накануне открытия
Художественного театра, Станиславский уехал в имение брата
под Харьков, чтобы там в уединении закончить работу над режис¬
серским планом «Чайки». Проездом он побывал в Харькове и по¬
смотрел разыгранную местной труппой «Злую яму», которая про¬
извела на него настолько отталкивающее впечатление («потряса¬
юще-отвратительное» при «полной бездарности автора»), что
в письме к Лилиной он с тревогой спрашивал себя — неужели он
делает то же самое, что эти актеры в этой дрянной пьесе, и, про¬
должая мысль, писал: «Все это несерьезно — не стоит посвящать
такому делу свою жизнь... Это меня очень мучает... Думал все,
что это серьезное дело, а вышло пустяки. И вся жизнь, не только
моя, но и чужая, ушла на это» 18. В тот период духовного подъема
мысли о тщете и бессилии театра, когда он только ремесло, не так
часто встречаются у Станиславского. Нет сомнения, что у Орле-
нева тоже не было иллюзий по поводу художественной ценности
«Злой ямы», хотя он пытался в этой мелодраме найти глубокую
психологическую ноту. Но какие еще у него были возможности?
В том же сезоне старый, еще с виленских времен, знакомый
Орленева, тоже актер суворинского театра, Григорий Ге инсцени¬
ровал роман англичанина Дюмурье «Трильби». Роман был

мод¬
ный, мелодраматический, с декадентским налетом; его герой — му¬
зыкант Свенгали, обладающий магнетическим даром,— фигура
столь же сомнительная, сколь и загадочная,— превращает обык¬
новенную парижскую гризетку Трильби, у которой сильный голос
и никакого чувства музыки, в певицу с мировым именем. В этом
неожиданном превращении легко угадывалась мистификация
в духе широко распространившегося в конце XIX века оккуль¬
тизма во всех его разновидностях; тем не менее Дюмурье не жа¬
лел усилий, чтобы убедить читателей в дьявольской силе гипно¬
тических внушений своего героя.
Инсценировка Ге была малоудачная, он играл Свенгали и не
стеснял себя в монологах, а все другие роли, за исключением
Трильби, его не заботили. Орленеву по давней дружбе он пред¬
ложил большую роль молодого художника Билли, влюбленного
в Трильби, которая платит ему тем же чувством. К удивлению
инсценировщика, актер, немного подумав, не принял этого пред¬
ложения и попросил маленькую роль скрипача Жекко, состоя¬
щую, по сути, из одного эпизода. По всем театральным канонам
это был безрассудный шаг, но для психологии и художественных
исканий Орленева той поры его выбор очень показателен. Моло¬
дых людей, которых даже любовь не подымает над уровнем ор¬
динарности, он не раз уже играл по своему второму амплуа —
второго любовника. Зачем же ему возвращаться к этой корректной
бесцветности? Недаром проницательный Свенгали говорит в пьесе,
что Билли с его «дурацкими красками» — посредственный

худож¬
ник, картины которого затеряются среди сотен других картин.
Иное дело Жекко, в котором все необычно, даже его внеш¬
ность. Это сильный и оригинальный музыкант, и, хотя Свенгали
сделал его «орудием своего успеха» и подчинил своей воле, он
.восстает против его тирании с такой самоотверженностью, что тот
вынужден с ним считаться. Из короткой, очень нервной по тону
сцены объяснения со Свенгали зритель узнавал не только о ве¬
ликодушии Жекко, но и об его глубоко запрятанном чувстве
к Трильби — мотив новый по сравнению с романом. В чисто фи¬
зическом, так сказать, портретном плане герой Орленева был че¬
ловек ущербный: он калека, в его походке есть какая-то связан¬
ность, речь его затруднена, он заикается; и при всем этом он был
обаятельно артистичен и изящен в пределах той подчеркнутой ха¬
рактерности, которую нашел для него актер. Это натура много¬
обещающая и до конца не разгаданная, ее окружает атмосфера
тайны, которую так любил прояснять Орленев, правда, как пра¬
вило, оставляя некоторые узлы нераспутанными. Публике роль
Жекко понравилась, критика отнеслась более сдержанно; по-на¬
стоящему высоко оценили этот психологический этюд Орленева
его товарищи по сцене, молодая часть суворинской труппы. В день
премьеры «Трильби» он почувствовал себя победителем, но очень
ненадолго, на несколько дней; ничто вокруг него не изменилось —
лента продолжала крутиться с прежней монотонностью. До

«Трильби» он играл в «Бедовой бабушке», а после «Трильби» —

в «Квартирном вопросе» Крылова.

На страницах этой книги я так часто осуждал драматургию девяностых годов, ее рутинность, особенно наглядную рядом с поэзией чеховских пьес, что читатель вправе заподозрить меня в недостатке объективности. Вот почему я сошлюсь на отзывы критики, сразу откликнувшейся на постановку пьесы Крылова в суворинском театре.

«Петербургский листок» 19: «Давно не было такого скандаль¬ ного спектакля, какой состоялся вчера, в среду 18 декабря, в Па- наевском театре. «Квартирный вопрос» был подвергнут такому единодушному ошикованию, встретив такой общий протест со стороны публики, какого давно мы уже не встречали в наших театрах. Не было положительно ни одного голоса, который сказал бы одобрительное слово о В. Крылове... И чего только не напич¬ кал в свою, с позволения сказать, комедию г. Крылов? И глупые проекты, и моралистические монологи, и все это разбавлено водой, глупостью, дикостью, недоумием...»

«Новости и Биржевая газета» 20: «Квартирный вопрос» Кры¬ лова — это нескончаемое сцепление общих мест, пошлых фраз, вымученного вздора. После первого действия вы ощущаете уже желание уйти из театра, после второго вы чувствуете себя совер¬ шенно разбитым... А вам предстоит высидеть еще два действия».

И все остальные петербургские газеты на этот раз были еди¬ нодушны. Суворин задумал свой театр для художественных ре¬ форм, для сближения сцены с литературой, но при всей его одер¬ жимости и дальновидности был слишком консервативен, оппор¬ тунистичен, непоследователен, слишком связан с прошлым

для
коренных перемен в репертуаре; он дружил с Чеховым, а ставил
Крылова, и его театр постепенно выродился в обыкновенную ант¬
репризу, про которую Кугель зло писал, что мерой искусства слу¬
жат для нее «количественные выражения»: много зрителей, много
аплодисментов, много рецензий, много шума.
Итак, помимо личной драмы — неосуществленной потребности
в творчестве — Орленева еще преследует чувство неблагополучия
в театре, с которым он связал свою судьбу. Он любил шумно
отмечать успехи и щедрой рукой оплачивал кутежи после удачно
сыгранных им ролей, но впервые тяжело запил в тот начальный,
бедный искусством петербургский период его жизни.
В 1897 году Кугель основал сразу ставший популярным в худо¬
жественной среде журнал «Театр и искусство» и регулярно пе¬
чатал на его страницах фотографии актеров в только что сыгран¬
ных ими ролях. В номере двадцать пятом (того же 1897 года)
дошла очередь и до Орленева; на снимке он был изображен
в роли мальчика-сапожника в водевиле «С места в карьер», кото¬
рую сыграл в первый раз в Нижнем Новгороде девять лет тому
назад. Он знал, что эта роль ему удалась, по, увидев свою фото¬
графию в журнале, пришел в уныние: что же, время для него
остановилось и за долгие годы он не пошел дальше этой роли?
Итог был неутешительный, и он жадно искал перемен, хотя не
знал, что должен для этого предпринять. Несколько скрашивала
его быт только дружба с молодыми товарищами по сцене — с на¬
чинающим актером, студентом-юристом Шверубовичем,

которому

Суворин посоветовал переменить его «тяжелую фамилию» на бо¬

лее звучную, он стал Качаловым и вскоре после этого уехал из

Петербурга в провинцию, и с Тихомировым, тоже будущим мха-

товцсм. Эта дружба была более глубокой, они встречались и пе¬

реписывались до самой трагической смерти «пресимпатичного и

серьезного актера» 21, оказавшего большое влияние на взгляды и

вкусы Орленева.

У Суворина, и потом в Художественном театре, Тихомиров

сыграл много ролей, но особо памятных среди них не было, мо¬

жет быть, потому, что призвание у него было, скорее, режиссер¬

ское, если понимать под режиссурой духовное лидерство в труппе.

У него были все задатки, чтобы стать одним из идеологов театра,

и он стал им, если верить Вл. И. Немировичу-Данченко, который

в известном письме к О. Л. Книппер-Чеховой в июле 1902 года,

перечисляя уже определившиеся внутри МХТ течения, на нервом

месте назвал «тихомировское» с его горьковски-«зиаиьевской»

окраской. «Тихомировское течение очень симпатично по искрен¬

ности и народническим вкусам, но узко, как все прямолинейное,

узко и иногда тупо. А между тем это течение иногда самое бойкое

и захватывает даже Алексеева»22. Острая тенденциозность Ти¬

хомирова, видимо, и привела к его разрыву с МХТ. По пригла¬

шению Горького он уехал в Нижний Новгород в театр Народного

дома. Станиславский звал его обратно, он не вернулся. В 1904 году

Тихомиров поставил «Дачников» в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, и присутствовавший на спектакле Горький писал Е. П. Пешковой, что это был «лучший день» в его жизни.

В суворинском театре Орленев и Тихомиров не сразу отыскали друг друга; в первом сезоне их общение было случайным, в меру занятости в одних и тех же пьесах. Дружба началась со второго сезона, когда двадцатичетырехлетиий Тихомиров изложил двадца¬тисемилетнему Орленсву программу театральных реформ. Чело¬веку стороннему эта программа могла показаться непоследова¬тельной. С одной стороны, Тихомирова мучили толстовские сомне¬ния по поводу искусства, рассчитанного на высшие классы, на посвященных; философию избранности он считал безнравствен¬ной. С другой же стороны, эстетика старого театра казалась ему ярмарочно-грубой, вызывающе крикливой, апеллирующей к инстинктам неразборчивой толпы. Но ведь такие же нссогла-сующиеся мысли были у самого Орленева: поборник народного те¬атра, он дорожил его неумышленной простотой и в то же время не мог не признать, что язык этого театра не разработан и беден оттенками. Как обойти это противоречие, как соединить слож¬ность с ясностью? В девяностые годы такие и похожие мысли но¬сились в воздухе, и не в том ли заключалась историческая миссия Московского Художественного театра, что он сблизил два вражду¬ющих полюса — общедоступность и утонченность — и поэзия са¬мых сложных, порой неуловимых душевных переживаний,

ничего
не потеряв в своей многозначности, впервые нашла общепонят¬
ный демократический язык на сцене.
Смутные чувства Орленева, его неосознанную тревогу Тихо¬
миров изложил с математической ясностью; просветитель по при¬
званию, он обладал талантом доводить свои мысли до предела
отточенности, до предела формул. Впечатлительный Орленев, не¬
сильный в логике, восхищался неуязвимостью доводов своего
младшего товарища. Подобно тому как десять лет назад в Во¬
логде маленький актер Шимановский открыл ему тайну театра
и романтическую сторону их профессии, так теперь Тихомиров,
не задев этих романтических чувств, научил его относиться к те¬
атру критически — в духовном развитии Орленева это был очень
важный шаг. Немирович-Данченко обвинял Тихомирова в прямо¬
линейности и групповой узости; возможно, что так оно и было.
Но в памяти близких друзей Тихомиров остался человеком ши¬
роких взглядов. Особенно поразило Орленева, что этот рациона¬
лист и умник, однажды посмотрев Дузе в какой-то ничтожной
пьесе, сказал: «Credo quia absurdum», поясняя, что у искусства
есть еще и своя логика, способная и пустяку придать величие. Ор¬
ленев знал латынь настолько, чтобы понять эту старую мудрость:
верю, потому что это невероятно.
Под влиянием Тихомирова у Орленева зародилась идея Моло¬
дого театра, свободной ассоциации актеров, не знающей антрепре¬
нерского своеволия, «кочующей коммуны», которая скиталась бы
по русским деревням и своим искусством обеспечивала бы

себе
пропитание. Утопия эта осталась утопией, Орленев потом воз¬
вращался к ней много раз и, пока был жив Тихомиров, мечтал
о сотрудничестве с ним. И не только по части актерской ком¬
муны и крестьянского театра. Летом 1905 года Горький писал
Чирикову из Куоккалы: «Недавно один мой знакомый, только
что вернувшийся из Америки, говорил мне, что Орленев делает
хорошие дела с «Евреями» (пьеса Чирикова.— А. М.) и даже
снял театр на весь сезон. Слух этот подтвердил мне Асаф Тихо¬
миров: Орленев зовет его в Америку на 47г тысячи долларов.
Ловко?»23. За восемь лет до того, в Петербурге, они и думать не
смели о таких баснословных гонорарах и весной 1897 года
скромно, как актеры второго положения, подрядились в гастроль¬
ную труппу Далматова, отправившуюся в поездку по южным го¬
родам страны.
Репертуар у гастролеров был уже игранный: «Трильби», «Се¬
вильский обольститель», тургеневская «Провинциалка», «Бан¬
крот» Бьёрнстьерне Бьёрисона, серия водевилей и, как гвоздь
программы, первая часть трилогии А. К. Толстого — «Смерть
Иоанна Грозного», «разрешенная к постановке в провинции ис¬
ключительно г. Далматову», как сообщала реклама в местных
газетах. Гастроли проходили более чем посредственно, актеры
собрались сильные, а сборы были жалкие, едва оправдавшие рас¬
ходы на содержание труппы. Так, например, в Екатеринославе,
нынешнем Днепропетровске, по словам журнала «Театр и искус¬
ство», вместо «пятнадцати объявленных спектаклей труппа Дал¬
матова сыграла еле-еле пять» 24. В поездке, хотя условия ее были
неудобные, Орленев оживился и, как в недавние годы службы
в провинции, придумывал разного рода веселые мистификации;

особенно от него доставалось антрепренеру Шильдкрету, у кото¬

рого при скверном обороте дел каждый заработанный рубль при¬

ходилось добывать хитростью. Но эти развлечения не доставляли

Орленеву прежней радости, его дорогие ужины, которые потом

оплачивал по счетам хозяев гостиниц Шильдкрет, из импровиза¬
ций постепенно превратились в заученный прием. И Орленев
горько пил, мучаясь от преследующих его «комплексов», от тют¬
чевской драмы невыраженных чувств — «Как сердцу высказать
себя? Другому как понять тебя?»
«.. .Я носил в душе,— не очень складно писал Орленев в своих
мемуарах,— неудовлетворенность от той боли, которую причиняла
невозможность для меня выступать в драме благодаря малень¬
кому росту и неподходящему лицу» 25. Он долго не хотел мириться
с этой невозможностью, но в конце концов его силы истощились.
Вот и теперь, во время гастролей далматовской труппы, харьков¬
ская газета «Южный край», похвалив Орлеиева в роли слуги
Педро («Севильский обольститель»), особо отметила выигрыш-
ность «занимаемого им амплуа» 26. А это амплуа давно стало поме¬
хой для его развития, преградой, перешагнуть которую он не мог.
Правда, в том же Харькове произошел примечательный случай,
описанный Орленевым в его мемуарах как счастливое знамение
судьбы.
В «Смерти Иоанна Грозного» Далматов поручил Орленеву
маленькую роль царевича Федора, про которого А. К. Толстой
в «Проекте постановки трагедии» говорит, что интересен он глав¬
ным образом тем, как «личность Иоанна отражается на нем
рефлексами» 27. Эту чисто антуражную роль, переламывая свое ам¬
плуа, он играл с наивозможпой серьезностью, опасаясь, что доб¬
рый и запуганный царевич-пономарь может показаться публике
смешным, вопреки замыслу трагедии. И вот что произошло

дальше, по словам самого Орленева.

В подвальном, «крысином» номере захудалой харьковской го¬ стиницы после спектакля он в одиночестве пил водку. Неожи¬ данно к нему пришли Качалов и Тихомиров и стали его стыдить:

зачем он губит себя, ведь перед ним открыто будущее, и есть проницательные люди, которые уже теперь это понимают. В ка¬ честве последнего доказательства Тихомиров извлек из кармана харьковскую газету, где в рецензии о постановке трагедии А. К. Толстого, мимоходом неодобрительно отозвавшись о Дал- матове — Грозном, автор обстоятельно писал об игре Орленева, о его тонком чтении, скорбном тоне, об исступленном крике ца¬ ревича Федора над трупом Грозного. В заключение критик (Сер¬ гей Потресов, впоследствии писавший под псевдонимом Сергей Яблоновский) высказал уверенность: если когда-нибудь «свет рампы увидит вторую часть трилогии Толстого, я предсказываю этому актеру мировую известность». Прочитав рецензию, Орле- нев взволнованно спросил у Качалова и Тихомирова, что это за вторая часть, они объяснили, как могли, и, более того, на послед¬ ние деньги купили трилогию А. К. Толстого и подарили ему.

С этого времени роль Федора так захватила Орленева, что он стал ею бредить на протяжении полутора лет, вплоть до октября 1898 года, до дня премьеры в суворинском театре.

По долгу биографа я пытался отыскать эту рецензию Потре- сова-Яблоновского в старых комплектах «Южного края», где он постоянно сотрудничал в девяностые годы, иногда подписывая заметки инициалами С. П., и, к своему смущению, нашел совсем не то, на что рассчитывал. В «Южном крае» в разделе «Театр

и музыка» была напечатана рецензия, озаглавленная «В. П. Дал¬
матов в роли Иоанна Грозного», в которой говорилось, что «испол¬
нением роли Грозного г. Далматов показал, что он не только круп¬
ный талант, но и в высшей степени добросовестный ювелир-худож¬
ник. .. Более верную в историческом смысле и более стильную
фигуру трудно себе представить» и т. д. А об Орленеве в этой
рецензии, подписанной инициалами С. П., сказано кратко: «Хо¬
роши были г-жа Кускова в роли царицы Марии и г. Орленев
в небольшой роли царевича Федора» 28. И того только.

Как же объяснить эту загадку? Ведь Орленев ссылался на
живого свидетеля — В. И. Качалова, называл автора рецензии,
приводил ее текст: зачем ему понадобился такой миф? Ведь роль
Федора действительно принесла ему мировую известность. Что
же произошло? Может быть, в Харькове были другие периодиче¬
ские издания, где могла быть опубликована упомянутая в мемуа¬
рах рецензия? А может быть, это было не в Харькове, а в другом
городе? А может, и автор был не Потресов-Яблоновский, а кто-то
другой? Ответить на эти вопросы я не берусь, хотя допускаю и
такую возможность *. Орленев верил в добрые и дурные предзна¬
менования, и ему очень хотелось, чтобы сама судьба посулила ему
счастливую роль царя Федора, и не важно, что в качестве посред¬
ника она выбрала мало известного тогда журналиста Потресова-
Яблоновского, важно, что кто-то в трудные дни его жизни раз¬
гадал его призвание и что оно осуществилось в свой срок. На не¬

достаток воображения Орленев и в те годы, когда писал воспоми¬
нания, пожаловаться не мог.

Последний перед «Царем Федором» сезон у Суворина на¬
чался для Орленева с неприятного разговора в дирекции. Когда
после лета он вернулся в Петербург и явился в театр, заведую¬
щий репертуарной частью, преуспевающий столичный адвокат
Холева, не скрывая удивления, сказал ему: «Как, разве вы не
в Киеве, у Соловцова?» В такой недвусмысленной форме ему дали
понять, что театр больше не нуждается в его услугах. Август был
на исходе, сезон в провинции давно уже открылся, где мог он
найти себе пристанище? Орленев взвился и запротестовал, и, так
как дирекция знала, что он пользуется расположением Суворина,
и боялась скандала и открытого конфликта, возник компромис¬
сный план: он останется еще на сезон в труппе, но вместо трехсот
рублей ему будут платить двести. В этот момент Холева, увидев
спокойную, чуть виноватую улыбку Орленева, понял, что вот-вот
разразится буря, и тут же накинул пятьдесят рублей. Положение
было безвыходное, идти на разрыв с театром Орленев не рискнул
и, смирившись, принял это предложение с одним условием —
чтобы в контракте для видимости остались прежние триста руб¬
лей, а пятьдесят пусть у него удерживают как бы в погашение
несуществующего долга. Разговор в дирекции не обещал ничего
хорошего, всю осень он старался бывать в театре как можно
реже, приходил на те немногие спектакли, в которых был занят,
и, отыграв их, незаметно исчезал, избегая встреч с актерами. Он

* Я обратился с запросом в харьковскую научную библиотеку

имени

Короленко, и мне ответили, что в сообщениях о гастролях труппы Далма-

това, напечатанных в «Харьковских губернских ведомостях», пе встреча¬

ется имя Орленева. «Нельзя, одпако, утверждать, — замечает библиограф

II. Аносова, — что статья, о которой писал Орлепсв, по существовала. Воз¬

можно, что опа была напечатана в театральных журпалах. Но в пашей биб¬

лиотеке их нет». В каких же именно журналах?

часто болел, а иногда сказывался больным; чтобы лишний раз ему

не ходить в театр, даже жалованье для него получал Тихомиров.

Так продолжалось до середины ноября, когда в числе несколь¬

ких претендентов на роль молодого героя — неврастеника Сергея

Кузнецова в комедии «Ложь» оказался и Орленев. Пьеса была

путаная, фальшивая и с нестерпимой претензией доказывала, что

ложь в семейных отношениях ведет к плохим последствиям; фи¬

нальная ее реплика, под занавес, звучала так: «На болоте позора

и лжи не растут цветы счастья». Чего было в пьесе больше — при¬

торной выспренности или истерии? В драматургии тех лет коме¬

дия Зеланд-Дуббельт представляла довольно редкую картину

всевозможных расстройств сознания, вплоть до припадков пол¬

ного помрачения. После удачно проведенной репетиции Орленев

получил желанную роль и дал себе волю; по его собственным

словам, он провел заключительный акт «Лжи» в тонах «сплош¬

ной неврастении» уже клинического образца («исступленные

крики, судороги и в конце концов тихое помешательство»). Кри¬

тика это заметила и писала о новых сторонах его дарования. В ре¬

цензии «Нового времени» особо отмечалось, что четвертый акт
пьесы Зеланд-Дуббельт дал случай «комику труппы Литературно¬
артистического кружка показать, что он владеет не одним коми¬
ческим талантом, но и драматическим, хотя он и не передал це¬
лого лица, но отдельные места, и в особенности сцена сумасшест¬
вия, были сыграны с такой выразительностью и таким истинно
драматическим подъемом чувства, какие не часто удаются и акте¬
рам опытным» 29. Орленев мог бы обидеться: одиннадцать лет в те¬
атре — разве это малый опыт, но в его обстоятельствах с ра¬
достью принял и такую похвалу.
После «Лжи» он получил еще несколько ролей, и среди них
Хлестакова, и легко с ними справился, но, когда в конце сезона
в труппу вернулся Далматов, ему вернули и роль Хлестакова.
Орленев потерпел очередную неудачу; вспоминая впоследствии
этот третий суворинский сезон, он видел его как в тумане. За¬
былись даже такие очевидные удачи, как Нотка в «Измаиле» и
студент в «Орхидее» Гарина-Михайловского. Он помнил только,
как проходили хлопоты о снятии запрета с «Царя Федора». Они
проходили трудно, так как, по мнению цензуры, трагедия эта ро¬
няла престиж царской власти и бросала тень на русскую монар¬
хию. Ну, а если все обойдется и Суворин уломает цензуру,—
спрашивал себя Орленев,— даст ли он ему Федора? Вокруг этой
роли разгорелись страсти, за ней охотились все знаменитости
труппы — трагики, резонеры, рубашечные любовники — и заодно
с ними премьерша театра Яворская, увлеченная примером Сары
Бернар, недавно сыгравшей Лореизаччио в пьесе Мюссе и

гото¬
вившей Гамлета. В общем, надежд у Орленева было мало, совсем
мало. Тем ярче сохранился в его памяти разговор с женой Суво¬
рина, Анной Ивановной, который произошел, видимо, в самом
конце сезона.
В Петербург приехал Станиславский, он тоже хлопотал о раз¬
решении «Царя Федора» — для Художественного театра — и
встретился с Сувориным. Рассуждая о пьесе и об актере, который
должен сыграть заглавную роль, Константин Сергеевич сказал:
«Никого не могу себе представить в роли Федора. У меня вы¬
брано в театре шесть дублеров, но я вижу только одного, когда-то
игравшего в театре Корша в пустом фарсе мальчишку-сапож-
ника. Когда он, актер, игравший сапожника, ревел, то весь театр
смеялся, но сквозь слезы, жалко было мальчишку». Анна Ива¬
новна Суворина, услышавшая эти слова Станиславского, сообщила
о них Орленеву, позднее он привел столь лестное для него при¬
знание в своих мемуарах. Так эти слова вошли в нашу театраль¬
ную литературу и попали даже в летопись «Жизнь и творчество
К. С. Станиславского» И. Виноградской30. На этот раз посредни¬
ком судьбы выступал уже не рядовой харьковский журналист,
а великий преобразователь русской сцены, правда, тогда только
начинавший свою реформу.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Вызов традиции: комик-простак получает трагическую роль. Обстановка в театре Суворина. Слухи в Петербурге. Реплика «Нового времени». Сила и слабость суворинского спектакля. 12 октября 1898 года — премьера «Царя Федора». Стихи в «Театре и искусстве». В ателье фотографа Мрозовской. Письмо Стасова: «Что это за чудный талант!» Поправки Орленева к истории. Связь эпох и голос настоящего. Два взгляда на личность царя Федора. Спор с авторитетами и источниками. Область политики и область сердца. Царь-интеллигент, носитель духовного начала. Гипотеза «главного ума». Трагедия бессильного добра.

Почему роль Федора все-таки досталась Орленеву? Может быть, потому, что на Суворина подействовали слова Станислав¬ ского и рецензия в харьковской газете, которую мы так и не на¬ шли в старых подшивках? Возможно, хотя и маловероятно; пра¬ вильней предположить, что Суворина захватил нервный азарт, с которым Орленев на свой страх и риск готовил роль Федора.

Правда, я не знаю, можно ли назвать эту исступленность азар¬ том. Поначалу его интерес к трагедии А. К. Толстого был в не¬ котором роде академическим: в неизданных воспоминаниях дра¬ матурга и фельетониста начала века А. С. Вознесенского в главе, посвященной Орленеву, говорится, что особенность его искусства заключалась в том, что он играл не только свою роль, но и всю пьесу; мемуарист приводит слова Орленева — он часто их повто¬ рял— «музыку автора надо поймать!»1. Несколько месяцев продолжался этот процесс сживания с пьесой, с ее «музыкой», про¬ цесс приближения к ее еще не осознанной сути. В жизни Орле¬ нева это был первый случай такой обстоятельной

предваритель¬
ной, кабинетной работы. Он не любил в ту пору и даже опасался
слишком долгого обдумывания ролей, но судьба запрещенной
цензурой пьесы пока была неясна, и ему ничего не оставалось
другого, кроме мечты и теории.
Положение изменилось с весны 1898 года, когда государствен¬
ные и церковные власти дали понять Суворину, что они готовы
снять тридцатилетний запрет с «Царя Федора». Теперь реаль¬
ность постановки не вызывала сомнений, но кому какие роли
достанутся, было неизвестно. С этого времени Орленев стал рабо¬
тать над текстом уже профессионально актерски, вникая в каж¬
дую реплику — как ее прочесть и как ее сыграть. Повторяю, это
была чистая самодеятельность, Суворин ничего ему не поручал,
он еще сам не знал, кто будет играть Федора в его театре. Орле-
иев взялся за роль в силу неодолимой, не дававшей ему покоя
потребности, он ее разучивал, потому что не мог не разучивать.
Случай в актерском искусстве ие такой частый. Несколько педель
он провел в нервном исступлении, мысль его искала выхода, он
ее притормаживал — трудной была сама диалектика роли с ее
спадами и взлетами, с ее контрастными красками, сливающимися
в цельности образа последнего царя старой московской династии.
Но еще трудней было творчество впрок, про запас, накопление
без реализации, со смутной перспективой при счастливом пово¬
роте судьбы.
Страстная потребность в действии и вынужденная, замкнутая
в себе созерцательность — это тяжелое и двусмысленное

состоя¬
ние не убавило воодушевления Орленева, и Суворин, со стороны
наблюдая за ним, окончательно уверовал в его возможности и
поручил ему, комику-простаку, трагическую роль. Репетиции
«Царя Федора» продолжались по тем временам довольно долго.
Потом, после премьеры трагедии, когда весь Петербург — санов¬
но-императорский, дипломатический, военный, чиновный, коммер¬
ческий, и прежде всего Петербург интеллигентных профессий —
устремился в театр, Суворин, не желая оставаться в стороне от
опьянявшей его сутолоки, от столь любезного ему бума, написал
в «Новом времени», что триумф Орленева для многих неожидан¬
ность, он же давно открыл в его таланте «элемент трагический»
и как руководитель театра свидетельствует, что за роль Федора
йктер «взялся с необыкновенной любовью и изучал ее долго и при¬
лежно, изучал мучительно, как это и надо. Только мучаясь, то
есть напрягая все силы, можно сделать что-нибудь хорошее, дей¬
ствительно стоящее драматического искусства в лучшем значении
этого слова» 2. Муки Орленева были тем сильней, что и в дни, не¬
посредственно предшествовавшие премьере трагедии, он не мог
сосредоточиться на одной этой роли. Жизнь шла своим чередом,
и надо было выступать в текущем репертуаре и даже одновре¬
менно с Федором готовить новые роли.
Первую новую роль он сыграл в комедии Ардова «Битые че¬
репки», премьера которой состоялась 22 сентября, на десятый
день четвертого суворинского сезона. «Я не знаю,— писал рецен¬
зент журнала «Театр и искусство»,— совершаю ли

нескромность,

отмечая, что г. Ардов мужской псевдоним дамского таланта» —

и высмеял пьесу, автор которой «по дамскому обыкновению»

редко отличает «существенное от несущественного». По поводу

Орленева в рецензии была одна фраза, где говорилось, что роль

«купчика, которого капиталы соединяют с цивилизацией жур¬

нального дела», он провел «довольно типично» 3. Премьера «Би¬

тых черепков» состоялась в разгар репетиций «Царя Федора». Ре¬

петиции эти подходили к концу, когда он выступил еще в одной

новой роли — в пьесе Гольдони «Веер» (6 октября), и критик

«Нового времени» походя заметил, что участие Орленева «способ¬

ствовало успеху комедии». Он играл и старые роли — скрипача

в «Трильби», мальчика-сапожника в водевиле Мансфельда и дру¬

гие. И этот будничный, размеренно-налаженный порядок жизни

в театре придал особенно драматический характер репетициям

«Царя Федора». На фоне рутины и умиротворенности, установив¬

шейся в труппе, Орленев, не колеблясь, шел на заведомый риск,

зная, что его будущее поставлено на карту и зависит от судьбы

«Федора». Он жил как бы в двух измерениях, по такому счету:

купчик Гвоздиков из «Битых черепков» — это нечто из области

миражей и призраков, зато царь Федор перед Архангельским со¬

бором — доподлинная реальность.

Если обычно репетиции с участием Орленева проходили легко,

празднично, в атмосфере веселой непринужденности, то на этот

раз он замучил себя пробами и повторениями. В театре

говорили,
что он ведет «скачку с препятствиями», имея в виду и ускорен¬
ный темп репетиций и загадки-преграды, с которыми он сталки¬
вался в тексте трагедии. Напряжение Орленева, дерзость его пла¬
нов, его счастливые предчувствия (иногда, правда, сменявшиеся
растерянностью и упадком духа) нервной волной постепенно за¬
хватили участников спектакля и от них всю труппу, несмотря на
ее разобщенность и вражду «звезд». Газеты узнали о необычных
репетициях, и в хронике появились сообщения о том, что «Царь
Федор» будет представлен с «должным для такого выдающегося
русского произведения тщанием». По Петербургу поползли слухи,
что в трактовке трагедии есть политическая подкладка, что это
хорошо обдуманный маскарад, где за событиями трехсотлетней
давности вырисовывается нынешний режим и его правители
(актер Б. А. Рославлев в неизданных «Театральных записках»
пишет, например, что в известной реплике «Я царь, или не царь?»
петербургская публика усмотрела прямой намек на отношения
Николая II с его матерью, вдовствующей императрицей Марией
Федоровной, властной женщиной, постоянно вмешивавшейся
в государственные дела сына4), что это критика русского само¬
державия, суворинская критика справа, но все-таки критика. Не¬
даром на генеральную репетицию «Царя Федора» помимо выс¬
ших светских и церковных властей явились и представители
двора во главе с великими князьями.
Много толков вызывала и московская постановка «Царя Фе¬
дора» в Художественно-Общедоступном театре (премьера

кото¬
рого была назначена на два дня позже, чем в Петербурге) — кто
у кого что заимствовал, чьи шансы предпочтительней. О новом,
открывающем свой первый сезон театре Станиславского и Неми¬
ровича-Данченко, о его ансамбле, художественной дисциплине,
мизансценировке рассказывали чудеса, и это подогревало сопер¬
ничество двух столиц. За неделю до первого представления «Царя
Федора» в «Новом времени» появилась полемическая заметка, по
всем признакам принадлежавшая перу Суворина. Это был раздра¬
женный упрек в адрес московских газет, сообщивших, что пред¬
ставители труппы Литературно-артистического кружка, побывав¬
шие па репетициях «Царя Федора» в Художественно-Общедо¬
ступном театре, «пришли в такое умиление», что отложили свою
постановку и будут ее переделывать по московскому образцу.
Автор спешит опровергнуть ничем не обоснованные слухи: «Га¬
зеты, хотя и говорят об этом весьма убежденно, но тем не менее
заблуждаются... Постановки обоих театров резко отличаются
друг от друга, начиная с понимания центральной фигуры траге¬
дии и кончая мелочными подробностями»,—пишет «Новое
время». И более того, «дирекция Литературного кружка, вполне
сочувствуя московскому предприятию, интересуясь его серьезной
режиссерской работой, решительно не согласна с теми приемами,
с какими подошли москвичи к постановке трагедии Толстого.
Впрочем, во всем этом нетрудно будет убедиться при исполнении
«Федора» в Москве и Петербурге» 5.
В этой атмосфере ожиданий, намеков, слухов, нервного

ажио¬
тажа, борьбы самолюбий, скрытой и явной полемики в понедель¬
ник 12 октября 1898 года в суворинском театре состоялась премь¬
ера «Царя Федора» с участием Орленева.
С той минуты, как открылся занавес и князь Андрей Шуй¬
ский обратился к боярам (в тексте пьесы — к духовным лицам)
с планом антигодуновского заговора, зал насторожился. Пока что
это был эффект чисто внешний.
Существуют разные мнения по поводу изобразительной сто¬
роны спектакля «Царь Федор» в суворинском театре. Газеты
дружно признали ее образцовой, в разных версиях повторяя, что
картины русской истории впервые на петербургской сцене приоб¬
рели такой очеловеченный и обжитой вид. Критик «Новостей и
Биржевой газеты» с несколько эксцентричным для тех лет псев¬
донимом Импрессионист уверял читателей, что со времен гастро¬
лей Мейнингенской труппы он не видел более тщательной и вер¬
ной духу истории постановки6. На основе этих триумфальных от¬
зывов одиннадцать лет спустя в ретроспективном обзоре журнал
Театра Литературно-художественного общества в Петербурге7,
описывая блеск декораций и костюмов в «Царе Федоре», с при¬
знанием отметил вкус и такт художника И. Суворова — знатока
русской старины. По словам летописца театра, все декорации
в трагедии были «интересны и эффектны», а художественное
изображение Золотой палаты он называет «прямо бесподобным».
Однако последующие оценки были далеко не такие единодушные.
Прошло еще двадцать лет, и П. П. Гнедич — писатель, историк

искусства, театральный деятель, с 1896 по 1901 год служивший
у Суворина управляющим труппой и непосредственно участвовав¬
ший в постановке «Царя Федора» — в своих воспоминаниях по¬
пытался разрушить легенду о ее самобытности и поэзии, пощадив
только Орленева, да и то с оговорками. С непонятным самоупое¬
нием, как бы себе назло, он унизил свое детище: все в нем было
обманом и ловкостью рук; «Гипноз публики доходил до того, что
сад Шуйского, который изображала старая ходовая декорация
леса, уже три года ходившая в нашем театре чуть не ежедневно,
возбудил неистовый восторг не только зрителей, айв печати.
Берега Яузы были написаны так плохо, что на другой день после
представления пьесы были размыты и написаны вновь. А послед¬
няя картина — Московский Кремль на третьем и четвертом плане
представлял собою только расчерченный холст, и Кремль по¬
явился во всей красе только на пятом представлении» 8. Гнедич
зло посмеялся и над сценическими эффектами, так понравивши¬
мися критике и публике *.
Действительно, «Царь Федор» у Суворина по сравнению со
спектаклем Художественного театра с достоверностью его реа¬
лизма (о котором, по преданию, Ключевский сказал: «До сих пор
я знал только по летописям, как оканчивался русский бунт, те¬
перь я знаю, как он начинается» 9) много проигрывал в остроте
исторического видения и в чувстве натуры, особенно в тех карти¬
нах, где действие трагедии из царских и боярских палат уходило
на городские просторы, на московские улицы конца XVI века.

Но ведь были у суворинского «Федора» и страстные защитники,

и среди них Стасов и Амфитеатров, высоко оценившие искусство,

с которым были выполнены для спектакля декорации, костюмы и

бутафория. Нелегко теперь, спустя десятилетия, сказать, кто и

в каких пунктах был прав в этом споре.

Я видел «Царя Федора» с Орленевым в сентябре 1926 года

в Ленинграде (по тогдашней привычке записал свои впечатления,

* Не скрывая своей иронии, он разоблачает нехитрые тайны театра.

Оказывается, что для поразившего воображение петербургских рецензентов

«гала-помера» (лихой гонец скакал от первой кулисы через мост и скры¬

вался в воротах города) суворинская дирекция пригласила какого-то ка¬

зака, давно отслужившего свой срок; по правилам кавалерийской службы

гонец выезжал на сцепу на старой белой лошади и получал за это два

с полтиной. Никакой художественности пе было и в сцене колокольного

звона. В этом случае дирекция, не утруждая себя выдумкой, пригласила

звопаря из Аничкова дворца и платила ему по той же таксе — два с пол¬

тиной.

и эти записи полувековой давности облегчили мою задачу био¬

графа). Спектакль был рядовой, наспех обставленный, со случай¬

ными партнерами, и по контрасту со скудостью и провинциальной

отсталостью его антуража знаменитый гастролер, несмотря на

злые следы прожитых лет сохранивший тон импровизации, не

заученности, а поминутного открытия (как будто он играл свою

роль не в тысячный раз, а в первый раз), казался особенно при¬

влекательным. И, обращаясь к своим впечатлениям и сопоставляя
их с откликами современников петербургской премьеры, я думаю,
что если в оценке «Царя Федора» в Художественном театре прав
был Н. Эфрос, писавший, что у этого спектакля «два героя —
mise en scene и г. Москвин» 10, то у трагедии А. К. Толстого в су-
воринском театре был только один герой — Орленев, хотя тогда,
в 1898 году, его окружал сравнительно сильный ансамбль и
вполне сносный, а по тем условиям — даже незаурядный, декора¬
тивный фон. Объяснение этой диспропорции я вижу в том, что
Орленев в «Царе Федоре» не только хорошо представлял свое
время, но и пошел дальше его и в понимании нравственной про¬
блематики пьесы и в развитии художественной техники; все же
остальное в петербургском спектакле было на высоком профес¬
сиональном уровне, но на уровне домхатовском, «дореформенном»,
без проблеска будущего.

В мемуарах Орленева сказано, что на другой день после «Фе¬
дора» он «проснулся знаменитостью». И на самом деле: с утра
13 октября слава преследует его по пятам. На улице к нему под¬
ходят незнакомые люди и восхищаются его игрой. Поздним вече¬
ром в модном ресторане публика узнает его и устраивает овацию;
он теряется, не знает, как себя вести, и, смущаясь, предлагает
всем, кто находится в зале, вместе поужинать. Лакеи сдвигают
столы, и веселая встреча с речами и тостами затягивается до рас¬
света.

В ту ночь он потратил месячное жалованье, все до послед¬
него рубля, и хорошо еще, что кто-то из присутствующих взял па
себя часть расходов по оплате импровизированного ужина.

Быть знаменитым оказывается совсем не так удобно. Вихрь нарастает с каждым днем: модные драматурги присылают ему только что сочиненные новинки; актеры без ангажемента просят его о за¬ступничестве; провинциальные антрепренеры приглашают на га¬строли; газеты печатают интервью с ним; министры и генералы зовут на торжественные приемы; он не знает отбоя от дам света и полусвета, и т. д. Поначалу это коловращение забавляет Орле¬нева, потом оно становится ему в тягость, ведь работы у него не убавилось. С половины октября до половины января он играет роль Федора пятьдесят (!) раз, и газеты пишут, что в Париже такие триумфы еще бывают, у нас ничего похожего не слу¬чалось.

А поток публики не прекращается. Дирекция ежедневно рас¬кладывает трудный пасьянс — как усадить в зале всех желающих.

Перекупщики и через три месяца после премьеры наживают большие деньги. Добрую половину почты Суворина в течение всего сезона составляют просьбы о билетах на «Царя Федора».

Шефу театра нравится эта шумиха, он искренне радуется успеху Орленева, потому что это и его успех — мог ли он надеяться, что его режиссерски-антрепренерская интуиция так себя оправдает?

Он ясно понимает, как теперь ему нужен Орленев, и, видимо, по¬тому, расхваливая его устно и печатно, внутри театра не дает ему никаких поблажек. Зима в Петербурге в том году была неустойчи¬вая, гнилая, началась эпидемия гриппа (тогда говорили — инфлю¬энца), в середине декабря Орленев заболел, и, чтобы не отменять

спектакли и намекнуть только что прославившемуся актеру на
непостоянство судьбы и возможность любых замен, Суворин по¬
ручает роль Федора известному трагику — гастролеру Россову,
о котором еще шесть лет назад писал восторженные рецензии
гимназист Мейерхольд в пензенской газете. Пятнадцатого и сем¬
надцатого декабря Россов сыграл эту роль, и публика встретила
его холодно, без всякого воодушевления, не пытаясь даже срав¬
нивать его игру с психологической глубиной игры Орленева.
В том же декабре журнал «Театр и искусство» напечатал на¬
ивно-трогательное стихотворение К. Иванова, посвященное Орле-
неву и его Федору:

Кого нам дал ты в лике этом?
Последнего варяга на Москве
Иль миф прекрасный, созданный поэтом? [11]

Автор не пытается ответить на этот вопрос («холодный спор
к чему же?»). Для него важно, что актер «свободен был и смел»
и согрел «небесным пламенем» замученную «житейской стужей»
современную публику. Лирика в журнале — это приятная, но
традиционная форма признания искусства актера (Некрасов по¬
священ стихи Асенковой). А открытки в массовой продаже — это
уже дань новому, урбанистическому веку. В декабре 1898 года
фотограф Е. Мрозовская пригласила Орленева в свое ателье и
кадр за кадром запечатлела его игру в «Царе Федоре» в более
чем ста снимках. «Новое время» отметило, что не все заснятые
Мрозовской положения «достаточно характерны», но в целом они
дают «яркое представление» об искусстве актера12 (по словам га¬
зеты, в прошлом была только «одна работа подобного рода»

— фо¬
тографии Андреева-Вурлака в роли Поприщина в «Записках су¬
масшедшего») *. Итак, роль Федора стала сенсацией в Петербурге.
Своеобразно ярким свидетельством тех чувств, которые испы¬
тали в те дни столичные любители театра, может служить
письмо Стасова к Суворину от 13 ноября 1898 года. Он поздрав¬
ляет Суворина с постановкой «Царя Федора». Пьеса А. К. Тол¬
стого, на его взгляд, «плоховата, жидковата и слабовата», но ее
значение в том, что она дала возможность «высказаться и вы¬
плыть наружу такому сильному, такому оригинальному таланту,
как Орленев». По утверждению Стасова, «Федор» событие всерос¬
сийское, захватывающее всю область национальной культуры.
«Наши сонные немножко, значит, проснулись!» Он уверен также,
что игра Орленева открывает перед театром новые горизонты. «Что
это за чудный талант! Это будет пооригинальнее, посильнее, и по¬
глубже, и понужнее для искусства, чем этот изящный итальян¬
ский цветочек — Дузе! Вообразите, я его смотрел, и в продолже¬
ние часов трех-четырех я не услыхал ни одного фальшивого, ни
одного разбавленного, ни одного рассиропленного и ни одного пре¬
увеличенного тона. Какая редкость на театре!! Правда у него
везде — вот и все тут! Сколько нервности, слабости, вспышек...
Восхищение, восхищение!»13. Стасов был человек увлекающийся,
и манера изложения у него была экспансивно-бурная, но такая
степень восторга и в его похвалах встречается не столь часто **.
Кто же после этого письма поверит, что успех «Федора» был
успехом политической интриги, скандальных намеков,

полемиче¬
ского сближения Федора Иоанновича с Николаем II, а Бориса Годунова с Витте? Некоторые мемуаристы (например, Рославлев), проводя эту параллель, указывали на то, что Орленев по¬
вторял характерный жест Николая II и нервно подергивал бо¬
родку. Допустим, что это так и было. Но может ли фельетонная
гримировка истории под злободневность потрясти нравственное
чувство аудитории, может ли из пародии, пусть самой острой и
занимательной, родиться трагедия?

Тому, кто знает, с какой нежностью — другого слова я не
отыщу — относился Орленев к Федору, покажется невозможной
сама мысль, что в этой роли он кого-то высмеивал или передраз¬

* До нас дошли сто три снимка Орленева в роли царя Федора; каждый
из них имеет порядковый номер и каждый поясняет реплика по ходу
действия пьесы. Таким образом, мы можем восстановить с наглядностью,
сцена за сценой, игру актера в трагедии А. К. Толстого. Отныне легенда
об Орленеве становится подлинностью истории!

** Восемь лет спустя, описывая в связи с гастролями Орленева в Аме¬
рике, прием, который оказали русские зрители его «Федору», журнал «Сэн-
чури мэгэзин» заметил: «Русский энтузиазм, однажды разбуженный, без¬
граничен» 14.

нивал. Попробуйте совместить его восхищенное чувство с фелье¬
тонно-пародийным приемом. Поправки Орленева к истории шли
в другом направлении — он хотел, оставаясь в пределах ее реаль¬
ностей, сблизить драму человека конца XVI века с драмой своего
современника. Художественный театр, поставив трагедию
А. К. Толстого, открыл нам век Федора в особости его

существо¬
вания, главная же, возможно, до конца неосознанная, задача Ор¬
ленева заключалась в том, чтобы найти общее в характере его ге¬
роя и его зрителя, несмотря на разделяющую их трехвековую ди¬
станцию. То, что театральный Федор не похож на Федора карам-
зинского, на царя-юродивого из университетских курсов, стало
ясным еще на премьере. Уже в первом отклике рецензент «Петер¬
бургского листка», восхищаясь игрой Орленева, писал, что «он
дал своего царя Федора», вопреки тому образу, который «рисуется
талантом гр. Толстого и выводится в русской истории» 15.
Уйдя от учебников, от иконописи, от традиции, куда же при¬
шел Федор, на кого стал похож? На этот вопрос пять дней спустя
ответил критик «Гражданина», газеты-журнала князя Мещер¬
ского, ответил без обиняков: на простого смертного конца
XIX века. «Гражданин» — издание реакционное, тянувшее исто¬
рию вспять, осуждавшее даже реформы Александра II как слиш¬
ком смелые и далеко идущие, но статьи на театральные темы ино¬
гда помещались там любопытные. «Если с Федора снять дорогой
парчовый кафтан, шапку Мономаха,— писал критик «Гражда¬
нина»,— и одеть в серенький и поношенный костюм современного
покроя, и царский посох заменить тросточкой, его речь, его стра¬
дания останутся теми же, так же понятными нам и симпатич¬
ными. Этот средневековый самодержец — тип современного не¬
врастеника чистейшей воды. Те же порывы к добру и та же сла¬
бость в осуществлении их, те же вспышки необузданного гнева и
та же неспособность негодовать...» 16. Значит, петербургский

спек¬
такль — маскарад с ряжеными? Но ведь Орленев строго дер¬
жался границ истории. В чем же тогда тайна сближения двух
эпох в его интерпретации? Как прошлое заговорило у него голо¬
сом настоящего?
В 1939 году в газете Художественного театра «Горьковец»
И. М. Москвин вспоминал, что роль Федора в бытовом отношении
«далась ему нетрудно», и объяснял почему: верующие родители
воспитали его в богобоязненном духе и с шести лет водили в цер¬
ковь; он часто бывал в детстве в кремлевских соборах и дворцо¬
вых палатах; церковного пения и колокольного звона он наслу¬
шался тогда на всю жизнь, «все эти элементы способствовали со¬
зданию образа Федора» 17. Орленев, хотя он происходил не из
такой богомольной семьи, тоже знал толк в церковной службе, и
ранние впечатления от истово молящейся православной Москвы
пригодились ему, когда он стал репетировать Федора. Но патриар¬
хальность, включая сюда религиозность,— только одна и не самая
существенная краска в его портрете последнего Рюриковича.
Я скажу больше: быт со всей его обрядностью служил Орленеву
всего лишь рамой, в пределах которой происходило психологиче¬
ское действие трагедии. Музей на сцене с его материальным об¬
разом Древней Руси, привязанность к хронологии, очевидные и
даже нарочитые анахронизмы не помешали драме Федора выйти
далеко за пределы обозначенной в ней эпохи.
На протяжении нескольких месяцев, почти года, Орленев чи¬
тал книги на темы русской истории, читал беспорядочно, но
в конце концов разобрался, что существуют две прямо

противо¬
положные точки зрения на личность царя Федора; возможно, что
к этой мысли он пришел под влиянием взглядов Ключевского,
а возможно, что ее подсказал ему Суворин, который был вдохно¬
вителем и фактическим режиссером спектакля. Так или иначе,
у Орленева сложилось ясное представление, что если часть со¬
временников Федора (например, швед Петрей) писала, что ум
у него скудный, что физические немощи надорвали его дух и раз¬
витие этого «пономаря на троне» остановилось где-то на пороге
отрочества, то другая часть современников — «набожная и почти¬
тельная к престолу», по выражению Ключевского18,— окружила
его ореолом святости и подвижничества, лишив земного, житей¬
ского начала. Для критического изучения источников Орленев
был тогда недостаточно подготовлен, но он не принял ни кари¬
катуры на Федора, ни его идеализации, по-своему обоснованной
в старых книгах. Он отверг сплошь негативную версию, не при¬
украшивая при этом многих слабостей Федора и его природной
неспособности к государственному правлению. С такой же реши¬
тельностью он отверг и легенду о блаженном «освятованном»
царе, погрузившемся в «мнишество», как бы еще при жизни
вознесшемся на небеса и не нисходившем ни к чему земному.
На взгляд Орленева, Федор был высоконравственный человек
(его доброта превышала обыкновенные границы), но был челове¬
ком во плоти, доказательство чего он видел в любви еще совсем
нестарого, примерно тридцатипятилетнего Федора к Ирине,
любви самозабвенной, без понимания которой нельзя уловить

гар¬
монию всей трагедии.
И еще один пункт в споре с источниками и авторитетами,
в котором Орленев проявил особую стойкость, никак не соглаша¬
ясь с тем, что Федор в трагедии Толстого — человек вялого и
ограниченного ума. У него не было согласия даже с самим авто¬
ром. Известный толстовский проект постановки «Царя Федора»
с его точным расписанием и толкованием лиц и действия, как
будто облегчающий игру актеров, в чем-то ее и затруднял. Во вся¬
ком случае, для Орленева; его искусство плохо мирилось с такой
предписанностью, ему необходимо было право на выбор, на им¬
провизацию. Он расходился с автором и в некоторых характерис¬
тиках Федора, его смущала, например, толстовская формула
«большой хлопотун» применительно ко второму акту, где герой
трагедии готовит примирение партий Годунова и Шуйских. Ор¬
леневский Федор был в этой сцене нервно подвижен, не суетлив,
а серьезно озабочен, что казалось особенно контрастным по срав¬
нению с его недавней детской беспечностью *. Вообще контраст,
столкновение несовместимостей, смешение красок — едва ли не
главный прием игры Орленева в трагедии. Про это много писала
в свое время петербургская критика. По словам А. Измайлова,
«глубокое впечатление производил контраст величия и немощи,
власти и бессилия, соединенных в лице этого последнего предста¬
вителя фамилии» 19. А известный уже нам Импрессионист в «Но¬
востях» восхищался «удивительным тактом»20 Орленева, благо¬
даря которому контрастные и раздробленные анализом черты

его
героя сливаются в живой цельности.
У этого синтеза было много оттенков. С самого начала, еще
в первом акте, Федор разграничивает две области: политику, за¬
щиту государственных интересов, где прерогативы полностью на
стороне мудрого правителя Бориса, и область сердца, где ему, Фе¬
дору, плохому правителю, открыты все тайны («Здесь я больше
смыслю»). В процессе репетиций у Суворина возникло сомнение,
можно ли эти слова принять на веру, нет ли в них приманчивой
иллюзии или даже невинного хвастовства? Орленев не разделял
сомнений режиссуры, в его понимании Федор по самой природе
своей сердцевед, и такой проницательный сердцевед, что в ка¬
кой-то момент догадывается даже об измене князя Ивана Шуй¬
ского и, заметьте, не хочет с тем считаться, поскольку знает, что
не коварство, а прямота — исконное, коренное свойство этого бес¬
страшного рыцаря и совершенно неумелого политика.
Уже на исходе жизни Орленева, рано и тяжело постаревшего
и все еще не оставившего своего гастролерства, наблюдая за его
игрой, я мог убедиться, что его Федор при ввей импульсивности и
* Чтобы убедиться в этом, нужно посмотреть фотографии Орленева
в серии Мрозовской, начиная с № 10 до № 25, со слов: «Когда ж я доживу,
что вместе все одной Руси лишь будут сторонники?» — и до момента тор¬
жества и признания: «Спасибо вам, спасибо! Аринушка, вот это в целой
жизни мой лучший день!» Даже в этом чисто мимическом плане вы оце¬
ните глубину чувств Федора, ищущего путей примирения

двух враждебных
партий в Русском государстве.
безотчетности поступков хорошо понимает самого себя и меру
своих возможностей. Более того, его самопознание («какой я
царь?») определяет внутренний характер драмы задолго до того,
как произойдет кровавый крах той программы всеобщего согла¬
сия, к которому он стремится. Судите сами: можно ли упрекать
в умственной вялости человека с такими добрыми порывами,
с такой нравственной мукой («Нравственная борьба клокочет
в душе Федора»21), с такой резкостью самоощущений? Недаром
Н. В. Дризен поставил в вину Орленеву, что в его Федоре преоб¬
ладал «культурный облик» 22, то есть что он играл царя-интелли-
гента, носителя духовного начала по преимуществу. Но это был не
просчет актера, а его сознательная позиция.
Для такой позиции у Орленева были веские основания. Ведь
сама идея возвышенного, облагораживающего влияния Федора и
связанной с тем драмы принадлежала не только ему. Он мог ее
вычитать у летописцев начала XVII века, например в записях
дьяка Ивана Тимофеева, очень сведущего наблюдателя, так оце¬
нившего связь Федора с Борисом: «Мню бо, не мал прилог и от
самодержавного вправду Феодора многу благу ему навыкиути, от
младых бо ногот придержася пят его часто» 2з. Из сказанного сле¬
дует, что слабый Федор оказывал доброе влияние на сильного
Бориса. Но помимо мотивов исторических, почерпнутых в источ¬
никах, в этом симпатичном образе мятущегося царя надо еще раз¬
личать мотивы личные, орленевские, его жажду совершенствова¬

ния в духовном плане и его литературные страсти-привязанности.

Начну с литературы. Через несколько дней после премьеры «Фе¬
дора», когда драматурги толпой кинулись предлагать Орленеву
свои пьесы, знаменитый инсценировщик Крылов (вместе с менее
знаменитым Сутугиным) принес ему только что сочиненную
драму по мотивам романа Достоевского «Идиот». Знатоки теат¬
рального рынка, они трезво рассчитали конъюнктуру, полагая,
что Орленев захочет повторить успех Федора в очередной сильно
драматической роли. Вопреки ожиданиям он не стал даже чи¬
тать их инсценировку и спустя тридцать лет написал в мемуарах:

«Я боялся повторить в князе Мышкине царя Федора, так много
общего у них»24. Эта мысль о близости двух «вполне пре¬
красных» и странных героев русской литературы пришла Орле¬
неву еще в первые месяцы работы над Федором.

Д. Л. Тальников рассказывал, что Павел Николаевич, память
которого не была стойкой и отличалась крайней степенью избира¬
тельности, без особого усилия читал наизусть целые страницы из
«Идиота». И были в этом романе у него любимые места; ему
нравилось, например, рассуждение Аглаи о главном и не глав¬
ном уме. Напомню это рассуждение. Аглая говорит, что она
считает князя Мышкина самым честным и самым правдивым
человеком, и если некоторые полагают, что он болеет «иногда
умом, то это несправедливо»: «...хоть вы и в самом деле больны
умом (вы, конечно, на это не рассердитесь, я с высшей точки го¬
ворю), то зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех, такой
даже, какой им и не снился, потому что есть два ума: главный

и
неглавный» 25. Что же это такое «главный ум»?
В самой краткой формуле Достоевского — Орленева это ум
сердца. А более подробно — способность «видеть везде причины»
и прощать людям зло, потому что, может быть, они заблуждаются
или по слепоте не понимают, а может быть, они больные, «за
ними уход нужен» 26. Гипотеза «главного ума» становится для Ор¬
ленева рабочей во время изучения роли Федора. Он знает, что эту
соблазнительную аналогию, как всякую аналогию, надо проводить
осторожно; похожесть — это не повторение, и он отдает себе от¬
чет, что в хитросплетениях политики «главного ума» недостаточно,
там нужен еще и «не главный»: ум тактики, ум Бориса (вот по¬
чему Федора так тяготит бремя власти). А для Мышкина таких
понятий-антиподов в нравственной сфере не существует. С дру¬
гой стороны, разве Федор с его рассеянным вниманием и быстрой
утомляемостью сможет выдержать тот фантастический темп, кото¬
рый берет Мышкин в первый день нашего знакомства с ним, день
«встреч и сцен» и самой «неожиданной действительности». Но это
различие, сколь бы оно ни было существенным, не может скрыть
их замечательного сходства.
И вот некоторые общие признаки этого «главного ума». Мыш¬
кин побеждает своих оппонентов, например Ипполита, доверчи¬
востью, точно так же как Федор побеждает Ивана Шуйского без¬
граничной, какой бы ни казалась она нам теперь наивной, верой
в человека, в то, что держать и копить зло вовсе не в его природе.

В простоте Мышкина генеральша Лизавета Прокофьевна видит
самое благородное направление ума, а Шуйский называет про¬
стоту Федора святой, то есть безусловно жертвенной и свободной
от предвзятостей, выработанных государственным или житейским
обиходом на протяжении столетий. И самый важный признак: оба
они ведут себя с естественностью и прямотой, свойственной и до¬
ступной только детям, которые в глазах Орленева представляют
некий образ совершенства. Есть у них черты и портретного сход¬
ства. Федор, как и Мышкин, оживляется порывами, с ним также
в одно мгновение происходят необыкновенные перемены, у него
такая же смутная, потерянная улыбка на посинелых губах.
Вывод напрашивается такой — они люди «не от мира сего»,
чудаки, обломки, Дои Кихоты, заблудившиеся странники, для ко¬
торых трагедия часто оборачивается смешной стороной, что еще
больше придает им истинно человеческое обаяние. А ведь Суворий
и Орленева называет бессребреником, фантазером, беспечным
бродягой и, однажды встретив его отца Николая Тихоновича,
скажет ему, что сын у него «какой-то особенный, не от мира
сего» 21. И верно, многое-многое ему противно на базаре житей¬
ской суеты, он не корыстолюбив, не придает значения в жизни
благоустройству, не почтителен к авторитетам, презирает лицеме¬
ров и фарисеев. Но как всего этого мало, как не хватает ему
твердости в нравственных понятиях, касается ли то его романов,
которые не всегда кончаются счастливо, или его отношений с Су¬
вориным, которые, хочешь не хочешь, требуют

изворотливости и
вечных уловок, или его положения в труппе, где у него иногда не
хватает духа черное назвать черным, а белое белым, и т. д. Он не
ищет святости и не боится греховности, он хочет поступать так,
как подсказывает ему совесть. И как же это трудно! Вот почему он
так восхищается Мышкиным и Федором, ему кажется, что это он
сам, только в исправленном и основательно улучшенном виде.

В памяти русских зрителей рубежа века Орленев остался ак¬
тером нескольких трагических ролей, впервые сыгранных при¬
мерно в одном пятилетии (начиная с сезона 1898/99 года), хотя он
продолжал выступать еще двадцать пять лет и репертуар его со¬
стоял из сотен названий. Друг его молодости В. И. Качалов с рав¬
ным блеском играл Чацкого, Анатэму и фабриканта Бардина
в горьковских «Врагах». У Орленева не было такой широты диа¬
пазона; ему для творчества нужны были резко выраженные сти¬
мулы, чувство родственности с героем, духовная близость с ним.

Он видел мир в контрастах и дисгармонии, и далеко не все ему
нравилось в этом мире,— как иначе мог бы он сыграть одним из
первых в русском театре Раскольникова и Дмитрия Карамазова?

Но из чувства отрицания, чувства протеста, даже самого справед¬
ливого и самого святого, не рождалось его исповедническое ис¬
кусство. В наши двадцатые годы в театре была распространена
теория актера — «прокурора образа», то есть открытого, заранее
обусловленного осуждения того, кого ты играешь, розыска и

предъявления улик ему. Для Орленева такая художественная за¬
дача была неинтересной и даже невозможной; если ему случа¬
лось — это было редко — играть несимпатичных людей, он обяза¬
тельно находил у них какие-нибудь достоинства, а если не нахо¬
дил, то заведомо приписывал им нечто контрастное основному
тону роли, говоря, что природа, как правило, смешивает краски.

А самые знаменитые его роли строились на идее сострадания,
заступничества и обязательно находились в каком-то соотноше¬
нии с ним самим, с его биографией, с его опытом, с его мыслью,
ищущей ответа на мучающие его нерешенные вопросы. В одно и
то же время он восхищался Федором и жалел его, и трудно ска¬
зать, чему отдавал предпочтение в своей игре — взлетам духа ге¬
роя трагедии или минутам его слабости. Чтобы лучше понять это
сложное чувство Орленева, стоит привести слова Немировича-
Данченко, человека более зрелого — и по возрасту, он был на
одиннадцать лет старше Орленева, и по общему развитию, и по
знанию тайн театра, к тому же человека более твердого харак¬
тера. Летом 1898 года, в те дни, когда Орленев, уединившись на
литовском курорте Друскеники вместе со своей первой женой —
Елизаветой Павловной, обдумывал и изучал роль Федора, Неми¬
рович-Данченко писал Станиславскому: «Федора» мы с женой на
днях читали громко и ревели, как два блаженных. Удивительная
пьеса! Это бог нам послал ее. Но как надо играть Федора!!..

Я не знаю ни одного литературного образа, не исключая и Гам¬
лета, который был бы до такой степени близок моей душе» 28. Ка¬
кой сильный личный мотив прорывается в этом признании, и как
близок он душевному состоянию Орленева *.
В пьесе Федор жалуется на преследующие его недуги («под ложечкой болит», «бок болит немного»), в театре эта болезнь воспринималась по преимуществу как нервная. В конце двадца¬
тых годов Кугель, готовя для серии «Теакинопечати» книжечку
об Орленеве, не поленился заглянуть в специальные справоч¬
ники, и отыскал там подходящий к случаю медицинский тер¬
мин — абулия, что означает слабость воли и патологическую бес¬
характерность. А знаменитый фельетонист Дорошевич, друг и не¬
изменный почитатель таланта Орленева, восхваляя его Федора,
все-таки не удержался от ехидного замечания: «Какая сила в изо¬
бражении полного бессилия»29. У этой шутки есть скрытый
смысл; недаром дореволюционная критика единодушно называла
орленевского Федора первым неврастеником в русском театре.
Так оно и было, только не следует думать, что искусство актера
может целиком уместиться в рубрике душевной патологии. Орле¬
нев был художником социальным, и в основе цикла его трагиче¬
ских ролей мы ясно различаем образ нравственной гармонии, резко искаженной и в масштабах отдельно взятого человека и в масштабах тогдашнего «русского большинства», к которому ак¬
тер причислял и самого себя. За этого страдающего человека надо

* На это исповедальное начало в искусстве актера указывает и
Д. И. Золотницкий, автор обстоятельного послесловия и хорошо документи¬

рованных примечаний ко второму изданию мемуаров П. Н. Орленева («Ис¬
кусство», 1961): «Он томился в поисках ускользающей правды современ¬
ности. Эти поиски правды, часто сбивчивые и безрезультатные, оп пере¬
давал в «коронных» ролях как трагедию своих героев и как свою, личную
драму художника».

Заступиться — вот самая общая задача его искусства, которая нуждается в дальнейшей дифференциации. Дальше он нс пошел, и мы вправе сожалеть о неразвитости его общественного идеала, не упуская при этом из виду, что по силе чувства сострадания его можно поставить в ряд с самим Достоевским. А неврастени¬
ческий уклон в игре Орленева имел свое объяснение.

Давным давно, еще со времен первых встреч с Ивановым-Ко-
зельским, у него сложилось убеждение, что исторические герои в изображении современных трагиков (по крайней мере тех, кого он видел) делятся по двум видам: это либо титаны, либо бла¬
женные. «Вещий простачок» царь Федор для шиллеровских ко¬
турнов явно не годился, да и возможности Орленева в этом смысле были ограничены: он чувствовал себя нетвердо в ролях возвы¬
шенно-героического репертуара, даже если это был Уриэль Ако¬
ста, и обязательно находил для них какой-то дополнительный бы¬
товой эквивалент. Трагедия в его ролях начиналась с трагедии частного человека, и потом уже намечался ее всеобщий характер.

Проще решалась тема блаженных, в этом странном мире со сдви¬
нутой логикой он был не новичок, но в той галерее чудаков и бе¬
зумцев, которых он сыграл, прямых аналогий для царя Федора

не было, ведь все они, включая Федора Слезкина из водевиля
«Невпопад», жили безотчетно, по инстинкту, а у героя толстов¬
ской трагедии есть сознательное начало, есть мысль, он верит
в .могущество добра, соответственно тому пытается — нереши¬
тельно, неумело, но пытается — вести государственную политику
и на горьком опыте убеждается в тщете своей веры. Какое же
здесь «блаженство» с его благополучием неведения, если реаль¬
ность на каждом шагу врывается в этот заповедный мир!
Унаследованную от старых трагиков альтернативу — сверхче¬
ловеки или юродствующие — Орленеву пришлось отставить,
«нервный век» внес в трагедию свой отпечаток. Это была неслы¬
ханная дерзость: русский царь, миропомазанник и венценосец —
и вдруг такой надломленный, страдающий, частный человек, без
каких-либо признаков полагающейся ему генеральски импозант¬
ной представительности. От метаний истерзанной мысли Федора,
при всей ее шаткости по-своему целеустремленной, от ее тревоги
и растерянности и пошла неврастеническая игра Орленева. И эта
драма невоплощенной гармонии, взятая в проекции истории и от¬
туда вернувшаяся в современность, потрясла петербургскую
аудиторию 1898 года. Да только ли петербургскую и только ли
1898 года? *.

* Любопытно, что в статье П. Перцова «Успех по недоразумению»,
отрицающей какое-либо художественное значение игры Орленева в «Ца¬
ре Федоре», в упрек ему прежде всего ставится осовременивание исто-

Из бесчисленного множества я приведу лишь один отклик на
эту тему. Летом 1912 года, после вторых гастролей в Америке,

Орленев приехал в Одессу и выступил в своем обычном реперту¬
аре. В день, когда на сцене городского театра шел «Царь Федор»,
газета «Южная мысль» напечатала статью «Царь или не царь?»,
где говорилось о том потрясении чувств, которое испытали
одесские зрители при первом знакомстве с ролью Федора в ис¬
полнении Орленева в 1899 году: «Это было одно общее, воистину
соборное, всех сплотившее ощущение настоящего, нового, неви¬
данного искусства. Вместе с Федором толпа стонала и трепетала
в тисках беспомощности, смутного порыва, тягостного стремления
вырваться из оков жизни, вздохнуть вольным воздухом, уйти от
долга, от условий, от постыдного гнета. И когда это не удавалось,
когда гнет жизни доводил до отчаяния, до исступления, до бе¬
шенства, хотелось кричать и бороться, кричать до хрипоты, до
изнеможения, хотелось разрушить высокую и мрачную стену рав¬
нодушия и отчаяния» 31. Кричать и бороться! Эпохи сомкнулись,
и трагедия последнего Рюриковича отозвалась болью и потреб¬
ностью действия у аудитории на рубеже нашего XX века. Вот вам
проницательный Кугель с его абулией и насмешливый Дороше¬
вич с его каламбурами.
Случилось так, что через одиннадцать лет — в 1923 году —
Орленев снова попал в Одессу, в город, который был для него
«таким же родным», как Москва32, и куда он часто приезжал на
протяжении двух десятилетий. Послереволюционная Одесса
встретила Орленева по традиции дружественно, но отношение
публики к его спектаклям не было теперь единодушным;

люди
средних лет и постарше восторженно их приветствовали, моло¬
дежь держалась настороженно. Критик Альцест в журнале «Си¬
луэты» 33 попытался разобраться в том, что произошло и чем
объясняется явно наметившееся отчуждение актера от молодой
аудитории. Некоторые наблюдения Альцеста заслуживают вни¬
мания; он, например, считал, что Орленев, как всякий художник,
остро выразивший свое время, связан в своем развитии и что ему,
поэту «интеллигентских сумерек» девяностых годов, не так-то
просто из одной эпохи попасть в другую.
В тот начальный период революции эти мысли о внезапном
одряхлении старого искусства тревожили не одного только одес¬
рии. «Другие, — пишет автор, — удачно или неудачно играют или усилива¬
ются играть бояр, торговых людей и прочие «московские» типы, г. Орленев
же — современный человек, который ходит среди остальных в костюме
XVI века, производя впечатление выходца из другого мира. Вместо всей
сложности типа Федора он выдвигает только те его черты, которыми тот
соприкасается с современностью...» 30.
ского журналиста, сулившего забвение Орленеву и заодно с ним
«элегическому» Антону Павловичу Чехову. Широко известно
письмо Станиславского к Немировичу-Данченко, в котором он
жалуется, что во время берлинских гастролей начала двадцатых
годов чувствовал себя неловко, когда в «Трех сестрах» его Вер¬
шинин прощался с Машей: «После всего пережитого невозможно
плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов
не радует. Напротив. Не хочется его играть...»34. И это слова

Ста¬
ниславского, несколько лет спустя написавшего, что поэзия Че¬
хова «из области вечного, к которому нельзя относиться без вол¬
нения»! Так чего же нам упрекать безвестного Альцеста, по¬
истине оказавшегося у времени в плену. Но, поскорбев о судьбе
Орленева, одесский критик не удержался от соблазна и предста¬
вил его своим читателям совсем не таким, каким он был на самом
деле.
Статья Альцеста называется «Певец бессилия», и в ней гово¬
рится, что создатель образов «женственной нежности, мягкости,
голубиной кротости» Орленев заслужил любовь «хилой интелли¬
генции», потому что оправдывал ее бессилие и немощность («до¬
ставил ей тот обман самооправдания, которого она невольно ис¬
кала»). В этих словах по крайней мере две неправды — одна
фактическая. Был ли в старой России хоть один уездный город,
где не побывал Орленев со своей труппой в годы его гастролер¬
ства? Какой географический узор складывается из его дошедших
до наших дней писем и телеграмм, помеченных Владивостоком и
Белостоком, Архангельском и городами Закаспия и т. д. Он был
одним из первых русских актеров-просветителей, и его аудито¬
рию, включая сюда и подмосковных крестьян, даже самый при¬
страстный историк не назовет «хилой интеллигенцией». И почему,
собственно, она хилая, если к кругу почитателей его таланта при¬
надлежали Чехов и Луначарский, Стасов и Шаляпин? И вторая
неправда, уже смысловая, она-то и побудила нас прервать ход

изложения и обратиться к статье пятидесятилетней давности.

Здесь все поставлено на голову. Тревожное, беспокойное, раня¬
щее душу искусство Орленева, развивавшееся в русле Достоев¬
ского, по версии Альцеста, служило утешительным обманом, от¬
дохновением для усталых душ. Нам говорят, что это искусство
было апологией бессилия, мы же убеждены в том, что оно было
трагедией бессилия.

Знакомясь с разбросанными в архивах письмами актера,
с опубликованными и неопубликованными воспоминаниями его
современников, с иностранными источниками (его гастроли в Ев¬
ропе и Америке породили большую литературу, часть которой
нам удалось собрать), понимаешь, что трагедия А. К. Толстого
заставила Орленева задуматься о бессилии добра, когда оно
только добро. Эта мысль преследовала его, жгла его: почему все
Дон Кихоты в мировой истории безумцы, почему мудрость, коль
скоро у нее практическая задача, предполагает, как некий состав¬
ной элемент, хитрость и даже злодейство, о чем говорит пример
несимпатичного ему Бориса, почему в добре без тайного умысла,
без тактики, без союза с насилием нельзя найти «опору»? Что
это — закон жизни и ее развития или несправедливость, которую
человечество устранит в ходе своего исторического движения?

Вопросы эти ставили Орленева в тупик, он не знал на них ответа
и с тем большей искренностью и надрывом играл трагедию Фе¬
дора, трагедию бессильного добра.

И эта искренность была такой заразительной, что даже сла¬
вившийся своим практицизмом Суворин, политик и человек

маки-
авеллистского толка, в статье о «Царе Федоре» попытался оспо¬
рить философию А. К. Толстого, выраженную в словах Годунова:

Но для чего вся благость и вся святость,
Коль нет на них опоры никакой!

«Когда это говорит Годунов, то его речи можно найти основа¬
ние в его характере»,—пишет Суворин в «Новом времени»,—но
когда «сам автор того же мнения, то ему можно возразить, что
доброта (любовь и благость) сама по себе активна, сама по себе
«опора» и влияет даже на таких людей, как Годунов» 35. Несом¬
ненно, что эти не очень вяжущиеся с образом Суворина строки
написаны под прямым воздействием орленевской трактовки Фе¬
дора. Получается даже некоторая симметрия: доброе влияние
Федора на Бориса как бы повторяется в новой соразмерности
в отношениях Орленева и Суворина...

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Главные моменты развития роли. Первый акт: частная жизнь царя Федора Иоанновича; стихия «игры» и ее оттенки. Неизбежность выбора как тема второго акта. Необходимость реформ и их болезненность. Сомнения Федора. Третий акт — «пономарь на троне» и широта государственной мысли. Бунт Федора, его стадии. Закон морали и закон пользы и их столкновение. Четвертый акт — бремя неразделенной власти. Наивные уловки Федора. Великодушие и спасительная ложь слабого царя. Вероломство старого князя. Во что верить и где искать опору? Тема итога в пятом акте. Сцена у собора. Молитва и ожидание чуда. Выстраданная решимость Федора. Взлет трагедии. Человечность и вдохновение. Долгая жизнь роли, прославившей Орленева.

Теперь, когда нам известно, как Орленев задумал царя Фе¬
дора, следует хотя бы бегло познакомиться с движением его роли
от акта к акту. Современные психологи говорят, что, если ребе¬
нок не знает названия вещи, он как бы ее не видит. Нечто похо¬
жее иногда происходит и с актером, не зря ведь Станиславский
придавал такое большое значение образному определению сверх¬
задачи роли, ее «меткому словесному наименованию» — ведь
в названии есть уже начало познания. Попробуем в нескольких
формулах-метафорах обозначить самые характерные и запомнив¬
шиеся моменты игры Орленева в трагедии.

Газеты писали, что, как только послышалась первая реплика
Федора — его обращение к стремянному, по залу прошла «тре¬
петная искра». Стоило хоть раз услышать напевный, с растяжкой
на гласных московский говор Орленева, чтобы запомнить его на
всю жизнь. Можно ли по голосу судить о характере человека?

Оказывается, можно. В голосе Орленева была его доброта и тре¬
вога, его доверчивость и обидчивость, его юмор и неврастения,
и все эти краски сменялись как бы сами собой, с плавностью,
скрадывающей паузы. А голос был у него несильный, и особую
прелесть ему придавали чуть диссонирующие хрипловатые ноты.

Первая сцена с Федором длилась недолго; Орленев вел ее
в обычном для него нервно-подвижном темпе, но без торопливо¬
сти, как бы выигрывая время для психологических наблюдений.

Понадобилось всего несколько реплик, чтобы перед аудиторией
возник характер живой, несомненно болезненный («надрывный
голос, впалая грудь, неуверенная поступь»,— писал А.

Волынский

о первом появлении Федора в спектакле !) и, несмотря на то, при¬

ветливо-дружественный ко всему вокруг, беззлобно-милый. Впе¬

реди были потрясения, кровь, начало смуты в Русском государ-

стве, а пока мирно текла ничем не омраченная частная жизнь

царя Федора Иоанновича. Есть в этой сцене небольшой диалог:

усталый и голодный Федор, вернувшись из дальнего монастыря,

спрашивает у Ирины: «...я чаю, обед готов?», она отвечает: «Го¬

тов, свет-государь, покушай на здоровье!», и тогда он, удовлетво¬

ренный, говорит: «Как же, как же! Сейчас пойдем обедать».

И этот нарочито прозаический диалог дал толчок воображению

Орлепева.

И не только потому, что в этой подчеркнутой обыденности

была прямая полемика с парадностью так называемых боярских

пьес, заполнявших репертуар в девяностые годы. Причина

глубже — уже в первые минуты действия Орленев нашел повод

напомнить аудитории, что Федор при всей его отрешенности и

схимничестве не довольствуется только постничеством. Предо¬

ставленный самому себе, не стесненный государственными обя¬

занностями, он ведет себя как все люди — не вполне обычный че¬

ловек с обычными человеческими потребностями. В непринужден¬

ности была привлекательность этой сцены, «вступительного ак¬

корда» к трагедии с его щедрым узнаванием, говоря языком

аристотелевской поэтики. «Несмотря на краткость явления», сви¬

детельствовал тот же Волынский, облик Федора был «намечен

в верных и незыблемых чертах».

Никакой предписанности, полная раскрепощенность и детская

любовь к игре. Откуда эта инфантильность Федора? Может быть,

так природа хочет возместить горькие потери его детства «без-

матерного сироты», выросшего под гнетом Грозного. Игра—

стихия этого акта, она принимает разные формы: сперва Орле¬

нев ведет ее строго, потом появляется мотив великодушия, по¬

том невинного притворства, потом шутки и т. д. В самом начале

в разговоре со стремянным Федор настроен решительно, в голосе

его звучит обида и даже раздражение — надо проучить дерзкого

коня, не давать ему овса, только сено! Пусть будет ему урок!

Как видите, логика у героя детская, одаряющая разумом все, что

только дышит. Когда же выясняется, что конь старый, ему два¬

дцать пять лет, «на нем покойный царь еще езжал», Федор чув¬

ствует себя виноватым и, как в доброй сказке, дарует бедному

коню сытую старость. Опять повод для игры.

Появляется Ирина, и наступает время игры-притворства: сла¬

бый Федор хочет казаться сильным и излагает свою версию слу¬

чившегося: конь пытался его сшибить, он его утишил! Зритель

легко разгадывает игру, но наивность тут такая подкупающая,

что нельзя не поддаться ее обаянию. И еще одна перемена. Ску¬

пой на ремарки А. К. Толстой по поводу слов Федора о красавице

Мстиславской заметил— «лукаво»; Орленев подхватывает эту ре¬

марку — его Федор ласково поддразнивает Ирину и так увлека¬

ется игрой, что, женщина умная и уверенная в его чувстве, она

в какую-то минуту настораживается. Игра заходит слишком да¬
леко. Федор спохватывается и по прямой ассоциации, хорошо
предусмотренной автором — Мстиславская просватана за Шахов¬
ского, сторонника Шуйских,— переходит к неприятным и обреме¬
нительным для него государственным делам, к теме распри Году¬
нова и Шуйских. И здесь в силу живости фантазии он тоже
находит мотив игры и загорается мыслью, что уже завтра сведет
воедино враждующие стороны и добьется согласия между ними
(в контраст этой сплошной игре звучит только последняя лири¬
ческая реплика Федора, такая трогательно-нежная, что ее особо
упоминали в рецензиях). С первым актом уходило затянувшееся
до лет зрелости детство Федора и кончалась недолгая беззаботно-
частная жизнь-игра, в процессе которой как бы построилась мо¬
дель его характера.
Второй акт шел с цензурными сокращениями, пострадала
сцена, где участвуют духовные лица — митрополит Дионисий,
архиепископы Иов и Варлаам2. Театр от этих вымарок понес по¬
тери, но не слишком ощутимые. Федор в присущей ему мягкой
манере, хотя с некоторым сознанием важности момента, излагал
свой план примирения Шуйских и Годунова. Позиция Бориса
не вызывала сомнений, его поддержкой он заручился, и процедура
встречи была рассчитана только на то, чтобы склонить крутого
и гордого Ивана Петровича Шуйского к согласию. Все тайны
этого щекотливого характера открыты Федору: он знает, как
найти путь к сердцу Шуйского, как много может для него зна¬
чить приветливое слово Ирины, какая роль в мирном сговоре

должна принадлежать духовенству. План Федора — Орленева
рождался на сцене внезапно, по вдохновению, и зритель мог убе¬
диться в зоркости героя трагедии, в его, я сказал бы, режиссер¬
ском таланте, в том, как уверенно он разбирается в сложностях
психологии людей с ясно выраженным нравственным началом,
людей «главного ума».
Потом, когда меящу Шуйским и Годуновым завязывался спор,
Федор уходил в тень, теперь он был только молчаливым свиде¬
телем поединка. Это молчание полно значения, и критика, в том
числе провинциальная, не раз отмечала богатство мимической
игры Орленева, причем средства его мимики были очень скром¬
ные: улыбка сочувствия и улыбка усталости. Если какие-то слова
почему-то задевают Федора (например, реплика Шуйского о по¬
койном царе, «грозном для окольных» и не опасном для тех, кто
«был далеко»), его обычно рассеянное внимание обостряется и
лицо оживляет светлая улыбка, если же спор ему неинтересен,
глаза его тускнеют и устремляются куда-то в пустоту. Поначалу
Федор-паблюдатель не принимает чьей-либо стороны, его симпа¬
тии колеблются, они, скорее, склоняются к Шуйскому, ведь ста¬
рый князь упрекает Годунова не только в интриганстве и само¬
властии, но и в том, что его политика нарушает покой на святой
Руси и ведет к опустошительным переменам. Этот дух пере¬
устройства плохо согласуется с консерватизмом натуры Федора,
с его философией благостного миротворчества. Но в каких-то от¬

ношениях он не может не признать основательности государст¬
венной доктрины Бориса, хотя лично ему она не очень приятна.

Когда земля, по долгом неустройстве,
В порядок быть должна приведена,
Болезненно свершается целенье
Старинных ран.

Формально как будто правильно, но не слишком ли болез¬
ненно то целенье, которое предлагает Борис, и где граница между
необходимостью жертв и возможностью произвола? Ситуация
складывается неожиданная: Федор затеял эту встречу в интере¬
сах всеобщего согласия, а вышло так, что ему самому приходится
делать выбор между Шуйским и Годуновым. Необходимость вы¬
бора — так бы я определил тему орленевской игры во втором
акте.

Расхождение во взглядах враждующих сторон слишком оче¬
видно, чтобы можно было их примирить, и все-таки Шуйский и
Годунов соглашаются на сотрудничество. Они целуют крест
в знак святости своей клятвы, и наступает мгновение триумфа
Федора. Очень короткое мгновение, потому что сразу же, без
паузы, в царские палаты врываются крики с площади. Москов¬
ская толпа — сторонники Шуйских — требует разъяснений, она
хочеть знать, в чем смысл сделки с Годуновым. Федор не любит
толпы и избегает общения с ней, но он так в эту минуту вооду¬
шевлен успехом своей мирной миссии, что соглашается выслу¬
шать выборных, несмотря на то, что Годунов готов взять на себя
эту докучливую обязанность. В пьесе у Федора нет времени от¬

ветить на реплику Годунова, сразу вслед за ней входит Клешнин
и вместе с ним выборные. Орленев урвал у действия несколько
секунд для паузы — нет-нет, на этот раз он не уступит своего
права Борису. Ничего хорошего от этого не произойдет.
Разговор Федора с выборными поражает бестолковостью:
мысль его скачет, ни на чем не может остановиться, он отвлека¬
ется, вспоминает какие-то пустяки, дает ненужные советы, и все
под аккомпанемент журчащей речи столетнего Богдана Курю-
кова. Сцена с выборными была поставлена в суворинском театре
в духе нарочитой картинности «Князя Серебряного», которую
Щедрин в «Современнике» называл византийской. Федор спа¬
сался от неприятного ему разговора юмором, но юмора хватило
ненадолго. От шума и пестроты впечатлений он чувствует себя
растерянным и хочет куда-нибудь поскорей убраться. Этот калей¬
доскоп утомляет его, а монотонно повторяющиеся реплики старца
Курюкова вызывают у него раздражение. Зачем эти кровавые
призраки отцовского царствования? «Да что ты, дедушка, одно
наладил!.. С секирами! С секирами!..» И как итог этого разви¬
тия — неожиданный и в психологическом отношении парадок¬
сальный финал: Шуйский, как мы уже знаем, ближе Федору и,
главное, понятней, а опору он находит в Годунове, и, уходя со
сцены (по ремарке автора — заткнув пальцами уши), так и не
разобравшись, чего ждут от него выборные, он говорит им:

Скажите все Борису! Все Борису!
Мне некогда! Скажите все Борису!

Что ж — это слабость Федора, его капитуляция, и Орленев
не пытался ее скрасить, но его царю-интеллигенту для чувства

масштаба, для трагического размаха роли нужен был Годунов пушкинского письма. Он обратился к Тинскому, игравшему эту роль у Суворина, и умолял пойти ему навстречу, «изменить некоторые мизансцены» и сделать нужные для него детали3. Тинский откликнулся на эту просьбу.

И еще одна существенная подробность. Очень большое впечатление на Орленева произвели слова Ключевского о том, что Борис был первым в России «бескнижным государем», то есть не знавшим грамоты (в третьем томе его курса русской истории приводится такая запись современника: «грамотичного учения не сведый до мала от юности, яко ни простым буквам навычен бе»4).

У Пушкина в «Борисе Годунове» есть намек на эту бескнижность: в сцепе у карты Борис спрашивает царевича: «А это что такое узором здесь виется?» — и царевич отвечает: «Это Волга», после чего Борис произносит знаменитый монолог — гимн науке, сокращающей нам «опыты быстротекущей жизни». Здесь говорится обиняками, а у Ключевского впрямую — «ни простым буквам навычен бе». Какой же это был могучий ум, если при его «бескнижности» он поднялся до таких вершин государственной мудрости! Орленев обрадовался этому открытию — такому Годунову его Федор мог довериться, даже явно не сочувствуя его теории хирургического целения «старинных ран».

Между вторым актом и появлением Федора в третьем акте происходит много событий, и главное из них — ночной стрелецкий разгром сторонников Шуйских и ответные меры бояр, потрясенных вероломством Годунова и требующих его отрешения и развода царя с Ириной. Федор ничего об этом не знает, он только что проснулся, чувствует себя не совсем здоровым,

вспоминает
дурной и непонятный сон, в котором реальность спутана с пугаю¬
щими призраками кошмара. (Этот момент мучительного перехода
от сна к яви прекрасно передан на фото № 36—38.) Появление
Бориса со связкой бумаг возвращает его к действительности; ему
очень не хочется начинать новый деловой день — он отдал все
государственные полномочия Борису, разве, пожертвовав своей
властью, он не вправе извлечь какую-то выгоду из этой слабо¬
сти? Зачем же держаться формальной процедуры? С «бездушной
размеренностью», по выражению критика, Борис, разложив бу¬
маги, переходит к делу. Сознание Федора проясняется не сразу,
момент отрешенности, полусна-полуяви еще длится; наконец Бо¬
рису удается втянуть его в диалог, но, поскольку речь идет о вы¬
сокой дипломатии, реакции Федора остаются вялыми: он подат¬
лив, безынициативен и охотно идет за подсказкой своего первого
и единственного министра. Царь иверский просит принять его
в подданство и защитить от притязаний персидского царя и тур¬
ского султана. Федор готов одобрить любые действия Бориса по
отношению к неведомой ему иверской земле, находящейся где-то
рядом с царством кизилбашским. Это ничуть не задевающая его
абстракция, чистая символика, движение в пустоте пространства.
Интересы государства приобретают для Федора живой смысл
только тогда, когда их можно перевести в план чьей-то личной

судьбы, в образ конкретного существования. Он оживляется, услышав о просьбе двух бояр, бежавших при Грозном в Литву, разрешить им вернуться в Россию. Орленев произносил этот не¬ большой монолог о жертвах самоуправной и мстительной власти (по словам Федора, боярам надо оказать хороший прием и дать деньги и землю) с непривычной для него рассудительностью.

А может, это была озабоченность, ведь здесь, па его взгляд, во¬ прос идет о самой жизни, а не об ее преломлении в отвлеченно¬ стях политики. И есть за кого заступиться! И есть возможность хоть как-то рассчитаться с тягостным для него наследством де¬ спотии Грозного!

Мое такое разуменье, шурин:
Нам делать так, чтоб на Руси, у нас,
Привольней было жить, чем у чужих. . .

Итак, он хочет, чтобы был поставлен предел жестокостям и не¬ терпимости предшествующего царствования. Для орленевского понимания Федора этот монолог — хороший козырь: пономарь па троне, и такая широта государственной мысли.

От возвращения бояр прямой переход к возвращению царе¬ вича Дмитрия из фактической ссылки. Ирина, соблюдая необхо¬ димую почтительность, вмешивается в разговор Бориса и Федора и обращается к мужу с резонным вопросом: он простил «опаль- ников литовских», почему же ему не вернуть в Москву ни в чем не повинных мачеху и брата? Трагедия А. К. Толстого построена как часовой механизм, колесики цепляются друг за друга, и эта рассчитанная плавность иногда кажется слишком

уравновешен¬
ной. Драматизм событий, начиная с третьего акта трагедии, тре¬
бует более резкого смещения планов, более динамической, взрыв¬
чатой, шекспировско-пушкинской композиции. Может быть, по¬
этому Тургенев, прослушав в авторском чтении отрывки из «Царя
Федора», отозвался о них критически и писал Полонскому: «Где
же драма!», хотя и признал пьесу «довольно замечательным пси¬
хологическим этюдом» 5. Вопреки авторской размеренности темп
игры Орленева после разговора с Ириной был возбужденно-нерв¬
ный, со многими паузами-перебивками.

Бунт Федора начинается с недоумения и жалобы: почему он
стеснен даже в таком семейном деле, как возвращение Дмитрия
из Углича? Его голос звучит тревожно, но неуверенно, и у гор¬
дой реплики о том, как дорожит он своим словом, есть трагико¬
мический оттенок — еще одно возвращение к детству, к его уте¬
шительным иллюзиям и несыгранным играм. Только игра теперь
другая, более нервная, более напряженная. Еще ничего не про¬
изошло, и все изменилось; это как предчувствие припадка
у Мышкина в «Идиоте». Такие минуты сосредоточенного ожида¬
ния, внешнего покоя перед уже назревшим взрывом удавались
Орленеву, как мало кому другому из актеров — его современни¬
ков. Разве что Моисеи! Минимальные физические усилия, только
больше порывистых движений, больше беспокойства в глазах —
и публика замирает в предвидении взлета трагедии.

Стремительно входит Шуйский и с несвойственной ему за¬

пальчивостью обвиняет Бориса в клятвоотступничестве. От этих
слов Федор так теряется, что не знает, как вести себя, — про¬
изошло какое-то недоразумение, роковая ошибка: «Позволь,
позволь — тут что-нибудь не так!» Но, когда Борис, не моргнув
глазом, признается в расправе над купцами, Федор в отчаянии
вскрикивает: «А клятва? Клятва?» Он вспыхивает и быстро гас¬
нет; его чувству не хватает длительности, оно неустойчиво, и тем
ослепительнее его короткие вспышки. У орленевского Федора
в этом акте был не один, а по крайней мере три взрыва, причем
динамика у них т-тарастающая, хотя в последнем взрыве, связан¬
ном с отрешением Бориса, уже не было истошпости и появилась
просветленность и даже некоторое величие.

В том поединке, который снова завязывается между Шуйским
и Годуновым, нравственная правота старого князя не вызывает
сомнений. Доводы Бориса относительно новой и старой вины вче¬
рашних выборных — ото такое крючкотворство, такое формаль¬
ное законотолковаиие, что Шуйский с полным основанием назы¬
вает его «негодным злоязычием». По тексту трагедии слова
Бориса оказывают на Федора воздействие: он не слишком им ве¬
рит, но все-таки верит. А в орлеиевской трактовке Борис его
мало в чем убеждал; нутром, инстинктом Федор безотчетно чув¬
ствует шаткость позиции своего рассудительного шурина, но
мысль об окончательном разрыве Шуйского и Годунова — и
в этом случае неизбежной распре в Русском государстве — так
пугает слабого царя, что он хочет сохранить пусть худой мир,
лишь бы только мир.

В его уклончивом поведении нет хитрости, есть только вы¬
нужденность, но она достается ему дорого, потому что он

посту¬
пает не по велению сердца, а по закону необходимости. Вот по¬
чему, когда заходит речь о возвращении Дмитрия и Борис
с прежней, ничуть пе изменившейся уверенностью говорит:
«...в Угличе остаться должен он», Федор, измученный своей не¬
решительностью и бесконечными уступками неприятному и не¬
понятному ему закону пользы, приходит в исступление и на пре¬
деле охватившего его отчаяния задает себе и всем окружающим
вопрос: «Я царь, или не царь?» (В серии Мрозовской этот пик
трагедии изображен кадр за кадром на снимках № 45—49.) По
замечанию Ю. М. Юрьева, одна эта фраза раскрывала «всего Фе¬
дора до конца» 6 — в самой интонации Орленева публика почув¬
ствовала страшную слабость Федора. Есть в театре, напоминает
нам мемуарист, давно выработанное правило: если хочешь, чтобы
зритель поверил в твою правоту и силу, произноси слова с уда¬
рением на долгих слогах, тогда они прозвучат с необходимой вну¬
шительностью. Орленевский эффект, как рассказывает Юрьев,
строился по обратному принципу: «вместо того чтобы ударять на
долгих слогах», он подкидывал их вверх, «на высокие ноты, так
что порой получалась даже визгливость, и потому его слова ни¬
кого не убеждали в том, что Федор по-настоящему царь».
С наблюдениями мемуариста нельзя не согласиться, но они
требуют уточнения. Мучительную слабость Федора, так яв¬
ственно прозвучавшую в знаменитой фразе, не следует рассмат¬
ривать как его полный крах. Трагедия ведь только вступает в зе¬
нит, впереди еще заключительная сцена третьего акта, где Федор

берет на свои усталые плечи бремя власти, впереди еще третий
взрыв. Я уже не говорю о событиях еще пе сыгранных четвер¬
того и пятого актов. Итак, роковой вопрос «Я царь, или не царь?»
звучал у Орленева не только как крик отчаяния, в нем была еще
судорожная попытка собраться с силами, справиться с собой,
подняться над своей немощью, напомнить о безмерности царской
власти («Ты знаешь, что такое царь?» — фото № 50).
Одну недолгую минуту Федору кажется, что его посредниче¬
ская миссия и на этот раз удалась и согласие между Шуйским и
Годуновым будет восстановлено. Но уже после первой реплики
Шуйского выясняется, как далеко зашла их вражда и что прими¬
рить их невозможно — один должен уйти, другой остаться! Сле¬
дующая сцена принадлежит к числу самых трудных для Федора:
трагизм его положения заключается в том, что он сознает свою
неправоту и ничего изменить не может. Однажды доверившись
Борису, он послушно идет за ним. Будь он слеп духом, все было
бы проще, но орленевский Федор знает, что, отступив по слабо¬
сти от Шуйского, он предпочел закону морали, как он, Федор,
его понимает, закон пользы, как его понимает Борис, и в этом
суть нравственной драмы раздираемого противоречиями русского
царя XVI века. Как жить по совести, как быть самим собой, если
ты взял на себя бремя власти,— таким был лейтмотив Орленева
в третьем акте.
По мнению Кугеля, революционное значение «Царя Федора»
в исполнении Орленева заключалось в критике и дискредитации
монархического принципа наследования власти, при котором
«кроткий пономарь» может оказаться в должности

«государствен¬
ного архистратига»,— то есть безответственной игры случая, спо¬
собного возвести на престол всякого безумца. Не слишком ли это
узкий взгляд? Федор у Орленева сознает свою неспособность
к правлению, у него нет твердости характера и таланта админи¬
страции, как у человека не бывает музыкального таланта, — и он
тяготится своим положением самодержца. Его религиозность, не
подчеркнутая у Орленева, тоже отсюда — это способ уйти от пре¬
вратностей мира, который кажется Федору таким непостижимо
неуправляемым. При этом у него есть одна дорогая ему идея,
выросшая из отрицания кровавого наследства Грозного: цель, для
которой требуются неправые средства, не может быть правой
целью. И вот этой идеей по своей слабости он пренебрег. Шуй¬
ский публично срамит его, царя всея Руси, и он отвечает какими-
то междометиями. Толстой не приготовил для Федора внятных
реплик в этой сцене, да и что может сказать человек в таком
угнетенном состоянии?
Шуйский уходит, и обескураженный Федор принимает все ус¬
ловия Бориса, хотя ищет способа успокоить старого князя. Но
это пока дальняя перспектива, а реальность такова, что хозяином
положения остается Борис. В этот момент триумфа Годунова
появляется Клешиин с донесениями из Углича и перехваченным
письмом Головина, самого дерзкого из врагов Бориса. Орлепев-
ский Федор читал эти бумаги так, как будто они относятся вовсе
не к нему: ругаются люди, может быть, у них есть основания ру¬
гаться! Не меняется тон Федора и после того, как он узнает, что

Нагие с помощью Шуйских намерены согнать его с престола. Не¬
торопливо, без какой-либо отчетливой эмоциональной окраски,
скорей задумчиво, чем нервно, он рассуждает вслух: «Боже мой!
Зачем бы им не подождать немного?» Такая реакция даже Бо¬
рису кажется неожиданной, по его здравому смыслу это патоло¬
гия, юродство, скудоумие («главный ум» он всерьез не принимает).
Но момент слишком удобный, чтобы он его упустил: тактика
у него оглушающая, он требует ареста, следствия и, если в том
будет необходимость, казни Шуйских. Один удар оп наносит за
другим, не сомневаясь, что перед такой атакой Федор не устоит.
Однако при всем хитроумии план Бориса оказывается нерасчет¬
ливым, сама его чрезмерность вызывает сопротивление, и слабый
царь на какие-то минуты становится сильным, отвергает ульти¬
матум Бориса и берет полноту власти на себя.
Третий бунт Федора не похож на первые два. Напомню, что
рождение силы Федора из слабости на этот раз выражается
у Толстого не в слове, а в паузе. В авторской ремарке так и ска¬
зано, что Федор произносит монолог об отрешении Бориса после
долгой внутренней борьбы. Это была одна из самых знаменитых
орленевских пауз, и Юрьев так описал ее: «В мучительной борьбе
с самим собой он все еще не знает, отпустить Бориса или нет...
Но как же тогда с Иваном Шуйским? Нет, он не может его каз¬
нить! ..Ив нем созревает решение, но, чтобы подкрепить себя
в этом решении, он прибегает к молитве, губы его шепчут ее
слова, и, наконец, после молитвы вы видите по выражению его
лица, что он уже решился. Бледное его лицо становится

спокой¬
ным, сосредоточенным... Во всей фигуре какая-то торжествен¬
ность, величавость. Кажется, что он вырос на глазах» 7. Пауза
длится долго, и зал замирает, ожидая бурной развязки, но Федор,
не повышая голоса, читает монолог: «Да, шурин, да! Я в этом на
себя возьму ответ!»
Борис пытается возразить Федору, медлит, задерживается
в дверях, хочет выиграть время. И все напрасно! Федор не слу¬
шает его и с непривычной для их отношений категоричностью
просит его уйти: «Мне одному остаться надо, шурин» (фото № 70).
За исключением этой заключительной фразы, прозвучавшей
нервно, даже истерично, тон всей сцены у брленева был спокой¬
ный. И заторможенное, спрятанное вглубь чувство Федора, при
всей интенсивности не нашедшее себе выхода, захватывало своей
невысказанной драмой даже иноязычную аудиторию во время за¬
граничных гастролей Орленева. В медицине тех лет еще не суще¬
ствовало понятие стресса и его последствий, то есть нервного пе¬
ренапряжения без разрядки, которое ведет к опасным наруше¬
ниям в равновесии организма. Но все внешние признаки стресса
были в игре Орленева, как будто его консультировал ученый врач
наших семидесятых годов — напрягшиеся мускулы, расширен¬
ные зрачки, бледность кожи, учащенность дыхания... Он одер¬
жал победу пад Борисом, но она дорого ему обошлась. Силы по¬
кидают Федора, как только он остается вдвоем с Ириной, сдают
его нервы, сдает его плоть, не выдержавшая испытания.

Прошло
пятьдесят лет, а я до сих пор слышу незабываемо печальную ме¬
лодию его слов:

Дай на руку твою мне опереться;
Вот так! Пойдем, Аринушка...

Мы надолго расстаемся с Федором, он появится только
в третьей картине четвертого акта, которая, по ремарке автора,
происходит в покоях царицы. Теперь, кроме Ирины, ему не на
кого надеяться; он один несет бремя власти, призрачной власти,
но обставленной строго по церемониалу русского самодержавия.
Пока он пытается разгадать темный смысл бумаг, которые в рас¬
чете на его неумелость подобрал Борис, за стенами дворца бу-
шуют бури.
Первый их вестник Луп-Клешнин. По мысли А. К. Толстого,
мягкому Федору очень нравится, когда его упрекают в жесткости,
в том, что он унаследовал деспотические черты Грозного. «Мо¬
шенник с подхватом», Клешнин грубо разыгрывает эту карту, но
орленевский Федор неожиданно туго поддается на его лесть, хотя
авторский текст звучит недвусмысленно: «Я знаю сам, Петрович,
что я суров...» Что означала эта реплика для Орленева? Менее
всего приятное сознание своей силы, его Федор слишком прони¬
цателен для такого самообольщения. Но зачем ему выдавать свою
слабость: Клешнин хитер, но и он не глуп — пусть этот льстец не
зарывается, пусть знает меру! Наивная уловка, но помимо ребя¬
чества в ней есть расчет и какая-то попытка сопротивления.

И психологическая подготовка к следующему затем диалогу, где
речь идет о мятеже Шуйских, пресечь который может только их
немедленный арест. В разгар этого диалога появляется Иван
Шуйский.
К слову А. К. Толстого, к каждой его реплике, к ее строению
и даже пунктуации Орленев относился с редким для актеров тех
лет уважением, но без подобострастия, защищая свое, не всегда
совпадающее с авторским понимание роли Федора. Так, он
считал совершенно необъяснимым появление Ивана Шуйского во
дворце в четвертом действии. Зачем он туда пришел? Какой смысл
в этом свидании за несколько часов до начала уже объявленного
мятежа? Если он раньше не откликался на просьбы Федора, звав¬
шего его во дворец, почему он откликнулся теперь? Трудно ведь
предположить, что Шуйского, только что по пунктам выработав¬
шего план мятежа, гложет раскаяние; душевная раздвоенность и
рефлексия ие вяжутся с образом этого доблестного князя. Так до
конца Орленев не нашел внутреннего мотива в последнем диа¬
логе Федора и Ивана Шуйского. И все-таки для нашего знаком¬
ства с Федором эта встреча оказалась весьма существенной.
Когда прямодушный Шуйский, почувствовав невыносимую не¬
ловкость от вынужденной лжи, признается, что «встал мятежом»,
чтобы вырвать Русь из-под власти Годунова, и конфликт идет
уже в открытую, Федор, не задумываясь о себе и интересах своей
короны, прибегает к спасительной лжи. Оцените меру этого бес¬
корыстия: шепотом, вполголоса просит он главу направленного

против него мятежа замолчать, иначе случится непоправимое —

события выйдут из-под его коптроля, и он не сможет с ними спра¬

виться. Версия заговора, к которому будто причастен он сам, по¬

ражает нелепостью, но сколько в ней самоотверженности и доброй

воли, сколько сердечного чувства, пренебрегающего рациональ¬

ным началом жизни. Чтобы оправдать эту чрезмерность, Орленев

вел диалог с простотой, которую я назвал бы библейской. В его

знаменитом обращении к Шуйскому:

Князь, послушай:
Лишь потерпи немного — Мите только
Дай подрасти — и я с престола сам
Тогда сойду, с охотою сойду...—

не было никакой вынужденности; так оп думает и так говорит.

Этот слабый человек был самым свободным человеком в кругу

действующих лиц трагедии.

Только это нсдолгая свобода. Автор приготовил для Федора

еще одно испытание: едва уходил со сцены Шуйский, как сквозь

строй слуг прорывался Шаховской с ужасной вестью о заговоре

бояр против Ирины и готовящихся матримониальных переменах

на русском престоле. Спокойно приняв известие о покушении на

его власть, Федор не мог примириться с вмешательством в его

личную жизнь. Вероломство старого князя недоступно его пони¬

манию, он вслух читал челобитную высшего духовенства и бояр,

недвусмысленно требующих удаления Ирины, и плакал, не скры¬

вая своих слез:

Его рука! Он также подписался! Аринушка, он подписался!

«Гражданин» Мещерского по этому поводу писал: «Царь Фе¬
дор прощает Ивану Шуйскому все: упрямство, суровость, непо¬
чтительность, даже осознанную им измену. Его называют за это
святым. Но вот коснулись больного места этого святого— его хо¬
тят разлучить с женой, и святой стал гневен, мстителен. Возьмите
власть, деньги, принципы, чувства, разрушайте основы государ¬
ства, но оставьте жену — няньку, друга, самку» 8. Узкий мещан¬
ский взгляд! Предательство Шуйского для орленевского Фе¬
дора — ужасное несчастье, не оставляющее надежд. Одно дело —
дипломатия Годунова, он хитрит, он ведет счет на тысячи, не за¬
мечая единиц. Другое дело — Иван Шуйский, рыцарь долга, че¬
ловек чести, человек «главного ума»; как же примириться с тем,
что его орудием тоже служит насилие, что он тоже неразборчив
в средствах борьбы. Где же граница, отделяющая добро от зла, и
есть ли она? Во что же Федору теперь верить и где искать
опору — такова тема Орленева в четвертом акте трагедии.

От понесенного удара Федор уже не мог оправиться, хотя по¬
нимал, что если царство осталось за ним, то после всего того, что
произошло, царствовать надо по-другому. Еще недавно он как
мог открещивался от наследства Грозного; при всей слабости в от¬
рицании деспотии и насилия он был упрямо последователен. Те¬
перь, в пятом акте, в сцене у Архангельского собора, Федор, от¬
чаявшись, обращается к Грозному, «с богом ныне сущему»,

с просьбой-молитвой научить его быть царем. Орленев дорожил
этой сценой. До того на протяжении всей трагедии Федор усту¬
пал, когда его к тому вынуждали обстоятельства, у него не было
выбора, и он подчинялся необходимости, какой бы неприятной
она ему ни казалась. У обращения к Грозному не было такого
конкретного повода, навязанного внешними событиями. Монолог
у собора — итог всего предшествующего развития нравственной
драмы Федора, пытавшегося уйти от прошлого и после тяжких
уроков вынужденного вернуться к нему.

В серии Мрозовской этот шестистрочный монолог запечатлен
в шести фотографиях, кадр за кадром восстанавливающих игру
Орленева. Он начинал его, выпрямившись во весь рост (а не на
коленях, как предписывает ремарка А. К. Толстого), и постепенно
склонялся все ниже и ниже; завершался монолог земным покло¬
ном на паперти Архангельского собора. Поразительна динамика
этой коротенькой сюиты, где, собственно, ничего не происходило
и все непрерывно менялось: игра глаз, игра рук и посоха в руках
Федора, как бы вычерчивающего графический рисунок мизан¬
сцены.

Он молится и ждет чуда — на что ему еще рассчитывать? Мо¬
литва эта полна страдания, и в глазах Федора затаилось столько
муки, что без слов понятна степень его душевной надломленно¬
сти. Потом к страданию прибавляется исповедь — он запутался,
он не знает, как быть дальше, и его глаза становятся задумчиво

строгими — в этот момент он судит самого себя. Потом насту¬
пает момент экстаза, воодушевления молитвой, Федор еще больше
углубляется в самого себя, и его излучающие свет глаза устрем¬
ляются куда-то ввысь, правда, цока он ведет диалог с неземными
силами в интересах земных дел. А следующая стадия игры —
окончательная отрешенность, вокруг него пустота, он сказал все,
что мог, и больше ему сказать нечего, и Федор в изнеможении
опускается в земном поклоне, и его потухший взгляд устремлен
вниз, в одну точку.

И у каждой фразы в этом монологе есть свой жест, скорее бы¬
товой, чем театральный: вот Федор задыхается от волнения и
рука его хватается за сердце, вот он подыскивает нужные слова, и
вы ощущаете дрожь в его судорожно сплетенных пальцах. Даже
в состоянии экзальтации его движения сохраняют естественность.

Посмотрите на Федора в минуту высшей его сосредоточенности
(фото № 77) — левой рукой он сжимает посох, правая рука про¬
тянута вперед; он разговаривает с небом со всей присущей ему
нервной горячностью. Вы проникаетесь значением этой минуты,
более тревожной, чем торжественной, и сквозь царское облачение
видите драму частного человека, интеллигента конца века, бремя
забот которого исключает какую-либо театральную эффектность.

И есть еще «действующее лицо» в этой сцене — царский посох,
увенчанный крестом: он аккомпанирует движениям героя, а ино¬
гда задает им тон; по ходу действия назначение посоха меня¬
ется — он служит опорой Федору, участвует в его молитве,

выра¬
жает его бессилие...
Кончилась молитва, и Федор должен сразу вернуться к госу¬
дарственным делам неотложной срочности. Он хочет вызволить из
тюрьмы Ивана Шуйского, не подозревая, что люди Годунова уже
казнили старого князя. До сих пор игра Орленева строилась на
резкой смене ритма — он легко загорался и быстро сникал. В фи¬
нале трагедии его реакции затормозились, утратили прежнюю по¬
движность, как будто Федор накапливал энергию для последнего
взрыва. Веско звучали его слова, обращенные к Годунову:

Не вовремя ты вздумал
Перечить мне. От нынешнего дня
Я буду царь.

Он и раньше не раз угрожал, что возьмет власть в свои руки.
Но теперь в его словах звучала такая отчаянная, такая выстра¬
данная решимость, что даже Борис почувствовал смущение. Он
привык служить царю неспокойному, нервному, беспомощно улы¬
бающемуся. А в пятом акте Федор ие улыбался и намерения
у него были самые серьезные.
Следующая ступень трагедии — разговор Федора с князем Ту-
рениным, которому поручено вести следствие по делу Шуйского.
С первых слов высокопоставленного полицейского Федор пони¬
мает, что тот хитрит и скрывает какую-то тайну. В таких случаях
он обычно взрывался, на этот раз его волнение выдает только
нетерпеливый жест. Даже тогда, когда он хватает Туренина за
ворот, называет убийцей и замахивается посохом, он не кричит;
его душит ярость, но он все еще полностью владеет собой. На¬
пряжение сцены растет изнутри, растет постепенно, пока не

вы¬
рывается в неистовом монологе, в котором он скажет, что не
вдруг Грозный стал Грозным, он стал им «чрез окольных». Что
же, ситуация может повториться, и тогда вы, нынешние, «вспом¬
ните его». Это не жалкие слова отчаявшегося человека, это
вполне очевидная угроза. Кровь отца наконец заговорила в сыне,
и в скромной фигуре Федора в какую-то минуту блеснуло вели¬
чие. Ю. М. Юрьев, на мемуары которого я уже не раз ссылался,
так описывает этот монолог: «Вы уже не узнаете в нем кроткого
Федора — перед вами вырастает подлинный грозный царь Иван.
Выступая вперед, прямо на авансцену, с искаженным от гнева ли¬
цом, в полном царском облачении, с высоко поднятым остроко¬
нечным жезлом, он в исступлении призывает палачей» 9. Видимо,
стоило копить силы, чтобы дать им такой бурный выход.
И кто знает, сколько бы продержался Федор в состоянии та¬
кого ожесточения, если бы не страшная весть о смерти царевича
Дмитрия. Мы уже не раз наблюдали игру Орленева в моменты
депрессии его героя: иногда это была апатия, отключенность от
всех внешних связей, горестное «публичное одиночество»; иногда,
напротив, болезненно обостренные реакции и судорожная по¬
движность. У депрессии Федора в пятом акте нет таких очевид¬
ных симптомов. Он читал грамоту из Углича и замечал, что
глаза изменяют ему («мое неясно зренье») и строчки донесения
Битяговского расползаются в разные стороны. У Орленева была
даже теория, что это внезапное помутнение сознания служит, го¬

воря современным языком, своего рода защитной реакцией. Как
иначе справился бы Федор с обрушившимися на него потрясе¬
ниями — гибелью двух самых близких ему, если не считать
Ирину, людей. В таком полусознательном состоянии и был
Федор, пока шел диалог о смерти царевича, поездке Василия
Шуйского в Углич для розыска и войсках татарского хана, по¬
явившихся на серпуховской дороге вблизи Москвы. Фотографии
Мрозовской сохранили во всех оттенках игру Орленева в этом
самом трагическом эпизоде пьесы.
Он еще до конца не понимал, что же все-таки случилось («Не
верится! Не сон ли это все?»), и жаловался, что мысли его сме¬
шались и он не может отличить правду от неправды. И вдруг
сквозь путаницу фактов пробивается догадка (фото № 99) —
«Что, если...» На этом обрывается фраза, и в глазах судорожно
сжавшегося Федора застывает ужас. Как всегда в критических
ситуациях, рядом с ним оказывается Годунов, и, как всегда,
у него готов план действий. Федор без промедлений принимает
этот план и, по ремарке автора, обнимает Бориса, но он еще не
очнулся, не пришел в себя и находится где-то на грани сна и яви.
И так продолжается почти до самого конца. А в самом конце
мысль Федора просветляется и с небывалой до того ясностью под¬
водит итог случившемуся.
Он уходит со сцены с тяжелым сознанием предстоящих смут
и государственной неурядицы. Вместе с ним кончается царствую¬
щая ветвь варяжских князей. Но его заботит не конец старой
московской династии. Не случайно в монологе под занавес он
вспомнит Ивана Шуйского, которому мог бы доверить престол. Но
Шуйского нет, и русский престол «бог весть кому достанется». По
трактовке Орленева это «бог весть» относится если не к самому
Годунову, то к государственным деятелям его типа, то есть к на¬

турам с неразвитым нравственным чувством, людям с острым,
может быть, выдающимся умом, но лишенным сердечного начала,
иными словами, к людям «неглавного ума». Федор жил в вымыш¬
ленном мире, видел впереди царство всеобщего согласия и умиро¬
творенности, и по его вине на страну обрушились кровавые бед¬
ствия. «Моею, моей виной случилось все!» — эта тема итога и
была главной темой пятого акта. Орленев не смягчал вины Фе¬
дора, но заступался за него: пусть история осудит слабого царя,
но пусть при этом учтет, что его усилия при всей их непоследо¬
вательности и ненадежности были направлены к добру и только
к добру.

Сколько раз сыграл Орленев царя Федора? В первые годы
после суворинской премьеры он вел такой счет, одновременно
записывая в тетрадке свои впечатления о чем-либо примечатель¬
ных спектаклях. Потом тетрадка пропала, и он сбился со счета.

Во всяком случае, в 1906 году, во время гастролей в Америке, он
сказал нью-йоркскому репортеру, что точной цифры «сыгранных
им Федоров» назвать не может, но предполагает, что она близка
к четырехзначной. И он играл Федора еще двадцать лет, и
в 1926 году один из самых оригинальных и образованных крити¬
ков тех лет ленинградец Адриан Пиотровский писал в «Вечер-
ней Красной газете», что искусство Орленева, несмотря на его
старомодность, сохранило свое обаяние и для нового поколения
зрителей, прошедших через реформу Художественного театра и
революционную встряску Мейерхольда. «Когда в удачные свои

минуты, а вчерашний спектакль (речь идет о «Царе Федоре». —

А. М.) был именно такой счастливой удачей, Орленев, подхвачен¬

ный физически ощущаемой тревогой, шепчет слова величайшей

простоты и проникновенности, или вскидывается в безнадежном

гневе, или смертельно тоскует, тогда бутафорский текст Алексея

Толстого и весь провинциальный спектакль пронизывается чело¬

вечностью и вдохновением. Человечность и вдохновение, то есть

требование этической высоты,— вот задание Орленева с того бе¬

рега современному, сложному, но, может быть, несколько рассу¬

дочному театру»10. Какие справедливые слова, особенно если

вспомнить, что они были написаны в 1926 году, когда дурная со¬

циология с ее вульгарным пониманием злободневности в искус¬

стве все громче заявляла о себе в нашей критике.

Современник Орленева, тоже знаменитый гастролер, Мамонт

Дальский говорил, что играет Гамлета «сегодня в парике, завтра

без парика, сегодня с усами, завтра с бородой, послезавтра бри¬

тым, сегодня блондином, завтра брюнетом. Почему я так делаю?

Да потому, что Гамлет не тип, а характер, и я его не суживаю».

Орленев не менял париков и грима царя Федора; его перемены

были внутренние, что дружно отмечали критики старшего поко¬

ления в двадцатые годы. Один из них в газете «Трудовой Дон»

« 1922 году, например, писал, что впервые видел Орленева в роли

Федора еще в прошлом веке, затем «пятнадцать лет назад и еще

не раз в более поздние годы; время шло, но актер не

поддавался
его гнету и обогащал свою игру новыми открытиями» и. И при
всех переменах обостренно нравственное начало его искусства
не притуплялось, что дало основание московскому критику в мае
1924 года так написать по поводу гастролей Орленева: «Тоска по
актеру, которая так остро чувствуется и для которой все ухищ¬
рения конструктивизма являются камнем вместо хлеба, эта не¬
утоленная новым театром тоска сделала появление Орленева
театральным праздником» 12. Его волнующе сердечное искусство
понадобилось людям и в годы революционных бурь.
«Царь Федор» с участием Орленева стал заметной вехой в ле¬
тописях русского театра, сблизив две далекие эпохи. А для рус¬
ского актерства превращение комика-простака в трагика мировой
известности открыло невиданные до того перспективы. Орленев
нанес удар по иерархии призваний и возможностей, от века уста¬
новленной в старом театре. С чем сравнить это превращение
скромной «полезности» в первого актера столичной труппы?
Разве только с превращением фельетониста «Осколков» Чехонте
в писателя Чехова.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Новая среда, новые лица. Дружба с Гариным-Михайловским. Первое турне по России. Инсценировка «Преступления и наказания». Загадка роли Раскольникова. Можно ли свести убийство «гадкой старухи» к простой математике? Открытие внутреннего мира: человек, вырванный из движения времени. Сны «по Достоевскому». Переделка инсценировки Дельера: упор на мармеладовскую тему. Отклики петербургских и московских газет. Письмо Набокова. Несколько личных впечатлений. Юбилейный спектакль 1926 года. Версия В. Инбер и версия А. Кугеля. Ритм трагедии. Искусство мимической игры. Импровизация в монологах. Сцены с Соней. Последняя надежда Раскольникова. Сцены с Порфирием Петровичем. Призраки, спутанные с реальностью. Следователь и его подследственный.

После успеха «Федора» в счастливый сезон 1898/99 года Орле-
нев подружился со многими петербургскими писателями и
художниками. Он часто встречается и подолгу беседует с Д. Н. Ма-
миным-Сибиряком; как скромный след их дружбы сохранилась
визитная карточка писателя со смешной надписью на конверте:
«Павлу Орленеву — претенденту на свободный португальский
престол, с которого только что убежал португальский Федор» К
Мамип-Сибиряк был на семнадцать лет старше Орленева, но от¬
ношения у них были непринужденно братские, окрашенные ве¬
селой шуткой. В ту зиму Орленев знакомится с И. Е. Рениным, и
некоторые его замечания, касающиеся реализма игры в «Федоре»
и понимания духа русской истории конца XVI века, Павел Ни¬
колаевич выслушивает как самую высокую похвалу. С первой
встречи они привязались друг к другу, и Репин даже собирался
писать его портрет, но это намерение почему-то не

осуществилось
(может быть, Орленев плохо позировал?). Очень понравился ему
тогда еще мало кому известный С. А. Найденов; три года спустя
он напишет «Дети Ванюшина», и Орленев будет усердно про¬
двигать эту пьесу на сцену. Вот любопытное тому свидетель¬
ство — отрывок из письма драматурга к Суворину, датированного
октябрем 1901 года: «Написать вам мне посоветовал П. Н. Орле¬
нев, который так тепло и участливо относится ко мне и возбуж¬
дает в наших беседах о моей пьесе такое чувство бодрости и уве¬
ренности, что увеличивает и поджигает, как только свойственно
«поджигать» такому талантливому и нервному человеку, как он,
мое желание поскорее увидеть пьесу на сцене и присутствовать
на ее репетициях...» 2. Два месяца спустя «Дети Ванюшина» с ус¬
пехом прошли в Театре Литературно-художественного общества.
Из новых друзей того времени самым близким Орленеву стал
Н. Г. Гарин-Михайловский, в пьесе которого он играл в прошлом
сезоне истеричного студента; пьеса была не более чем заурядная,
при том, что талант автора не вызывал сомнений. На вечерах
у «знаменитого инженера и славного писателя», где еженедельно
собиралась актерская и студенческая молодежь, угощение было
изысканно дорогое — хозяин славился хлебосольством,— а раз¬
говоры непринужденные и дерзкие. Много что повидавший ак¬
тер, неутомимый и остроумный рассказчик пришелся здесь ко
двору. Уже ближе к весне Гарин-Михайловский, до конца пове¬
ривший в талант Орленева, посоветовал ему отправиться с «Ца¬

рем Федором» в поездку по России, горячо доказывал, что га¬
строли принесут ему «громадное имя» и большой капитал, а это
значит независимость и возможность посвятить себя «идейным
планам». Человек бескорыстный (Горький писал, что Гарин-Ми¬
хайловский «деньги разбрасывал так, как будто они его отяго¬
щали и он брезговал разноцветными бумажками»3), он в то же
время был человеком практического склада и дал Орленеву не
только несколько полезных советов, но и деньги для «подъема
дела».

С этого победного турне, захватившего громадные просторы
Российской империи — от Тифлиса до Варшавы, собственно, и
начинается гастролерство Орленева, несмотря на то, что на афише
пока значилось, что он выступает в ансамбле актеров Театра
Литературно-художественного общества. Так Гарин-Михайлов-
ский первым подтолкнул его на путь скитальчества; в старости
Орленев жаловался, что еще в конце прошлого века, как грешный
Агасфер, был осужден на вечный пспокой. В ту первую весну
«непокоя» он был уггоеп успехом — признанием зрителей и празд¬
никами за кулисами, хотя понимал, что так ему воздается за
прошлое, за то, что он уже сделал. А что ждет его впереди?

Перед концом сезона один из директоров суворинского театра,
крупный чиновник министерства внутренних дел, совмещавший
государственные обязанности с литературно-рецензентскими, по¬
стоянный автор «Нового времени» Я. А. Плющик-Плющевский,
скрывавшийся под псевдонимом Дельер (от французского «1е
lierre»—плющ), сочинил инсценировку «Преступления и нака¬

зания» в десяти картинах, с эпилогом4. С ведома Суворина дра¬
матург — тайный советник предложил Орленеву, чье имя тогда
в Петербурге было у всех на устах и само по себе сулило успех
этой затее, роль Раскольникова. Бегло познакомившись с инсце¬
нировкой, актер, не задумываясь, согласился и потом в поездке
в спокойные утреппие часы стал ее перечитывать. С юных лет
книги, которые ему нравились, он читал медленно, доискиваясь
до их сути, открывая их «главную анатомию», задерживаясь на
отдельных сценах, а иногда даже словах, вроде пронзивших его
слов Мармеладова о пьяненьких и слабеньких, которые выйдут
на Страшный суд. Таких любимых книг для медленного чтения
у него было не много, и среди них романы Достоевского. Теперь,
в разгар гастролей вернувшись к дельеровской переделке, он
сравнивал ее со знакомым романом и растерялся от убогости
пьесы. Впоследствии он писал в мемуарах: «Тут начинались моя
боязнь, мои мучения, мое непонимание роли» 5. Откуда же это
непонимание и страх перед Достоевским?

Сама попытка перенести великий роман на сцену при всей ее соблазнительности в те дни казалась Орленеву сомнительной. Он не знал точно, предпринимались ли такие попытки в прошлом.

Во всяком случае, Андреев-Бурлак читал только монолог Марме¬
ладова. Да, это верно, что по природе дарования Достоевский был
гениальным драматургом, но писал почему-то романы; не потому
ли, что в пределах сценической формы не умещался его стреми¬
тельно развивающийся в разных жизненных измерениях, с

бес¬
конечными оттенками-переходами психологический анализ? Ака¬
демик М. П. Алексеев в своей ранней работе, опубликованной в сборнике «Творчество Достоевского» в 1921 году, коснулся этой темы, заметив, что, несмотря на стихийное тяготение к драме, Достоевский избрал форму романа, потому что стре¬
мился «как можно дольше, в более крупных пространственных и временных пределах — вглядываться в каждое лицо или группу лиц, употребляя те сопоставления, какие желательны, вне на¬
зойливой заботливости об оптическом единстве сценического дей¬
ствия» 6. А инсценировщик поправил Достоевского, проявив та¬
кую опасную «заботливость»1 в интересах оптического, то есть зрительного, ограниченного рамкой сцены единства. К тому же поправил неловко!

Это первая трудность роли. Была и вторая, связанная уже не с проблемой инсценировки, а с пониманием трагической идеи До¬
стоевского. Чем больше Орленев вчитывается в пьесу, тем запу¬
таннее для пего становится загадка Раскольникова. Он примеря¬
ется к нему и так и> этак, итог не складывается; он не считает себя моралистом, но в меру доступного ему разумения разде¬
ляет понятия добра и зла, а в бунте отчаявшегося петербургского студента эти понятия грубо смешались вопреки всем законам че¬
ловечности. Орлеиев не паходит в себе никакого сродства с Рас¬
кольниковым, никакой совместности, столь необходимой его ис¬
кусству.

У Достоевского в «Третьей записной книжке» 7 сказано, что Раскольников страстно привязался к Соне («надежда, самая

не¬
осуществимая») и к Свидригайлову («отчаяние, самое циниче¬
ское»), и отсюда следует вывод, что в этих двух полюсах как бы
скрыты две стороны его души. Разумеется, Орленев ничего не
знал и знать не мог об этих замыслах Достоевского, но обжи¬
гающий холод и зловещую фантастичность свидригайловщины
в характере Раскольникова, как и упомянутое здесь слияние на¬
дежды и цинизма, он почувствовал, и это сбило его с толку. Я бы
даже сказал, что отношение Орленева к мотивам убийства про¬
центщицы было вначале такое же, как у Сони: в пьесе, как и
в романе, она спрашивает Раскольникова, как он мог «на это ре¬
шиться»,— может быть, он был голоден, может быть, он сума¬
сшедший,— и, когда узнаёт, что голоден не был и ума не ли¬
шился и поступил гак, чтобы убедиться, обыкновенный ли он
человек или необыкновенный и потому «право имеет», то есть
когда узнаёт, что кровь служит ему материалом для экспери¬
мента, не может эту казуистику, «выточенную, как бритва», не
только принять, но даже понять и охватить сознанием. Точно так
же не понимал Орленев «безобразной мечты» Раскольникова и
того, что убийство «гадкой старухи» можно свести к простой ма¬
тематике. И он отказывается от роли Раскольникова и просит
дать ему сыграть Мармеладова...
Дирекция отклоняет эту просьбу, по необходимости он начи¬
нает репетировать, и вскоре картина меняется. В бумагах Суво¬
рина хранится письмо Орленева, написанное в первые дни репе¬
тиций «Преступления и наказания», письмо-исповедь и крик
души: «Уважаемый Алексей Сергеевич! Если бы Вы знали, с ка¬
ким нетерпением ожидает Вас труппа, Вы бы не мучили нас
своим отсутствием. Что касается меня — я весь истерзался...
Много раз перечитав пьесу, я пришел к заключению, что я не

в состоянии сыграть Раскольникова по тому материалу, который
дает переделыватель. Я сделал себе начерно все, что необходимо
для моего Раскольникова, и жду Вашей чуткой помощи и реше¬
ния. Ей-богу, Алексей Сергеевич, у генерала вышло не «Преступ¬
ление и наказание», а похождения г-на Раскольникова, без вся¬
ких мотивов и психологии. Обращаясь лично к нему, я услышал
в ответ: ничего переделывать не буду, играйте, как есть. Отка¬
заться жалко, так как я чувствую, что найду в себе сил спра¬
виться с ролью, а играть в его переделке невозможно» 8. Как ви¬
дите, в то, что Достоевского можно играть, он теперь поверил,
загадку Раскольникова разгадал, от роли уже не отказывался, и
все его претензии относятся только к плохонькой пьесе Дельера.

А это уже вопрос не принципа, а техники.

Что же произошло? По словам Орленева, отчаявшись понять
душевную раздвоенность Раскольникова, он сделал последнюю
попытку — поехал в Финляндию, там, вдали от городской суеты,
снова стал читать роман Достоевского и однажды в бессонную
ночь увидел искаженное, как «перед припадком падучей», лицо
брата Александра, его «запекшиеся подергивающиеся губы и тик
правой щеки»9. С гримасы страдания и началось его открытие
роли. На рассвете он разбудил жену и сыграл сцену признания
Раскольникова в убийстве в конце шестой картины. Первая зри¬
тельница долго не могла прийти в себя: она была поражена нерв¬
ным напряжением этой сцены и в то же время ее замедлен¬

ностью, заторможенностью, истошностью, выраженной не в крике,
а в глухой придушенной интонации. Ритм роли был схвачен, от
этой темы отчаяния уже можно было отталкиваться, теперь по¬
строились и предшествующие и последующие сцепы драмы. Образ
больного брата не раз служил Орлепеву моделью для его ролей,
но Юродивый в исторической хронике Островского и гимназист
в «Школьной паре» — это прежде всего повторение физической
природы несчастного безумца, его движений и мимики; мотив
психологический в тех случаях был последующим, вторичным.
А судорожная гримаса Раскольникова — это уже вторжение в его
внутренний мир, маска, за которой скрыта нечеловеческая
мука.
С этого времени он много работает над ролью, хотя ясного
плана игры у него еще нет. По убеждению Орленева, из всех
мук, которые испытывает Раскольников после убийства, самая
нестерпимая — мука его обособленности; это не только бремя оди¬
ночества, разъединения с людьми, ухода от них. Он теряет и са¬
мого себя, свое прошлое, свои мысли, все, что было до той ми¬
нуты, обозначившей черту. И время раскалывается для него на
два враждебных понятия — прежде и теперь. В процессе послед¬
него рабочего чтения романа Орленев несколько раз возвращался
к сцене на Николаевском мосту и внутреннему монологу Рас¬
кольникова, всматривающегося в давно знакомую ему панораму
Невы и сознающего необратимость происшедших с ним перемен:

«В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, пока¬
залось ему теперь все это прежнее прошлое, и прежние мысли, и
прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся
эта панорама, и он сам, и всё, всё...» 10. Ужас этого отчуждения
обостряется еще потому, что у Раскольникова нет и будущего,
нет времени впереди.

Когда Пульхерия Александровна говорит своему Роде, что
только тем счастлива, что видит его, больше ей ничего не нужно,
он со смущением отвечает: «Полноте, маменька, успеем нагово¬
риться!» — и сразу спохватывается, какую грубую ложь он сказал.

Реальность ведь такова — «не только никогда теперь не при¬
дется ему успеть наговориться, но уже ни об чем больше, никогда
и пи с кем, нельзя ему теперь говорить» п. Впереди безмолвие и
пустота. Почему же, спрашивает себя Орленев, человек, вырван¬
ный из движения времени, про которого Достоевский написал, что
он, как ножницами, «отрезал себя от всех и всего», становится
еще несчастней, когда разделяет свою муку с другим человеком,
согласным идти с ним до самого конца? Почему любовь Сони, его
единственный шанс вернуться к жизни и к самому себе, приносит
ему страдание? (Узнав, как «много на нем было ее любви», он
испытал «странное и ужасное ощущение» 12.) Орленев понимал,
что объяснить это противоречие можно многими и разными при¬
чинами, тем, например, что в минуту встречи с Соней Расколь¬
ников не хочет признать себя окончательно сломленным, он еще
поборется в одиночку. Или его униженной гордостью — как же

скверно кончилась его «теорема». Или чувством жалости к Соне —
в какой круговорот она будет втянута, и т. д. В общем, объяснить
противоречие можно, а можно ли его примирить?
Ответ Орленева был неожиданный: а нужно ли это примире¬
ние? Может быть, в самой природе Раскольникова есть хаос и
раздор? Догадка Орленева направляет его мысль по другому
руслу. Да, ему ближе «главный ум» Мышкина, чем диалектика
Раскольникова, кончающаяся кровью. Да, он не может согла¬
ситься с делением рода человеческого на Магометов и Наполео¬
нов, представляющих биологический вид в его высшем взлете, и
всех прочих — бессильных трепещущих тварей. Да, ему ближе
страдальцы Мармеладовы, чем честолюбивые умники Раскольни¬
ковы. Но не зря все лето и осень он читал «Преступление и нака¬
зание». Теперь в пугавшей его трагической раздвоенности героя
романа он открывает свою тему: в Раскольникове сходятся бог и
дьявол и ведут непримиримо жестокую борьбу, причем бог не
всегда в проигрыше. Орленев готов вмешаться в эту борьбу. Пе¬
ред ним воодушевляющий пример Сони; эта живущая по жел¬
тому билету девушка — мышкинской породы, инстинкт ее не об¬
манет, ее чувству можно довериться. Однако какими скачками
движется мысль актера, прикоснувшегося к Достоевскому!
Художественная задача в «Преступлении и наказании» не укла¬
дывается в привычные ритмы «Федора», ей стоит посвятить свое
искусство. И, заметно отступив от романа-первоисточника, Ор¬
ленев берет в основу роли страдания Раскольникова, раз¬
давленного сознанием своей немощи и неудачи, оставляя в сто¬

роне (в той степени, в какой это возможно) его «безобразную мечту».

Тридцать лет продержится в репертуаре Орленева роль Рас¬ кольникова и никогда не станет для него заученно привычной.

Даже когда в старости на вечере в Политехническом музее боль¬ ной и усталый актер сыграет вместе с молодой Н. А. Розеиель сцену из «Преступления и наказания» (другой участник этого вечера, Л. М. Леонидов, позже напишет в своих воспоминаниях:

«Больно было смотреть, как годы, алкоголь и болезнь могут со¬ крушить огромный талант»13), он будет готовиться к этой, мо¬ жет быть, последней встрече с Достоевским, как к дебюту.

А в молодости иод влиянием роли Раскольникова изменился даже его характер: он шел к образу от себя, заметив однажды и обрат¬ ную зависимость — Достоевский бурно, на долгие годы, навсегда вошел в его частную, внетеатральную жизнь. «Вместо прежнего жизнерадостного Орленева,— читаем мы в его мемуарах,— по¬ явился озлобленный, истерзанный нервами человек, который в дни спектакля никого не мог видеть около себя» и. Он тяжело пьет, скандалит, затевает дерзкие споры на улицах и в ресторанах, где проводит пьяные ночи, и не раз попадает в полицейский уча¬ сток. Его даже отдают иод суд за бесчинства; известному петер¬

бургскому адвокату удается доказать, что «противоправные дей¬
ствия» он совершил в беспамятстве, и снисходительный судья
приговаривает его к неделе тюремной отсидки; решение судьи он
принял спокойно и не оспаривал его.

В мемуарах, подробно описывая эту атмосферу скандала, он
только вскользь упоминает о душевных ранах, связанных с ролью
Раскольникова. Старый театральный журналист и друг Орленева
В. К. Эрманс рассказывал, что Павел Николаевич с такой само¬
отдачей играл эту роль, что и сны у него были «по Достоев¬
скому». Не раз уже в преклонных годах в кругу друзей он вспо¬
минал эти сны. Ночь за ночью его преследовало удушье июль¬
ской пыльной жары в Петербурге — с жары начинается действие
романа!—и изнуряющее постоянством и неутомимостью круже¬
ние Раскольникова по гулко-пустынным улицам каменного го¬
рода. (Известно, что, когда в начале двадцатых годов Орленев
пытался поставить фильм — монтаж фрагментов из главных сы¬
гранных им ролей,— он предполагал показать Раскольникова на
ходу, в движении, на фоне большого города, задыхающегося от
летнего зноя, то есть в реальной среде действия романа.) Снился
Орленеву и страшный сон Раскольникова про тощую крестьян¬
скую клячонку, которую пьяный мужик на виду у толпы бьет
по спине, по голове, по глазам, бьет под песню, пока не добивает
до смерти, и семилетний Родя бежит к ней, мертвой, целует
в глаза, в губы и потом набрасывается с кулачками на ошале¬
лого от азарта расправы убийцу. В болезненном сне все путалось,
и случалось, что действующим лицом этой сцены был уже не
мальчик Раскольников, а мальчик Орленев.

Захваченный надрывом роли и ее трагической раздвоенностью,

Орленев стал спешно переделывать пьесу Дельера *. Метод у ин¬

сценировщика был такой: все — и понемножку; он предложил

театру роман в адаптации, сохранив почти все линии его разви¬

тия, за исключением лужинской — во второй картине, в письме

к матери, Лужин только упоминался. Газеты так и писали: «Вся

фабула романа за незначительными урезками втиснута в пределы

десяти картин и эпилога драмы» 15. С точки зрения ремесла это

была ловкая работа, и Кугель в «Театре и искусстве» заметил,

что Дельер отнесся к своей задаче с профессиональным умением,

то есть использовал текст книги с наименьшими потерями. Про¬

фессиональное умение и насторожило Орленева, ему казалось, что

Достоевский не поддается, говоря современным языком, миниатю¬

ризации: театр вправе перетолковать роман сообразно законам

своей эстетики и не вправе послушно его повторять и копировать

в неизбежно укороченном виде. Полнота сама по себе не есть до¬

стоинство перенесенных на сцену великих произведений литера¬

туры. Это хорошо понимал Немирович-Данченко, когда ставил

в Художественном театре романы Толстого, отыскивая в их все-

объемлемости современный аспект и жертвуя всем, что впрямую

с ним не связано. По такому выборочному принципу поставил

инсценировку «Преступления и наказания» Андре Барсак осенью

1972 года в парижском театре «Ателье».

’ Как явствует из последующих пояснений Барсака, в романе

Достоевского он взял острозлободневную тему насилия в ее

фи-
лософски-нравственном преломлении, тему своеволия ницшеан¬
ского сверхчеловека, сблизив ее с аморализмом «новых левых»
шестидесятых-семидесятых годов. В интересах такой рекон¬
струкции Барсак выдвинул вперед свидригайловскую линию ро¬
мана и отказался от мармеладовской на том основании, что она
представляет лишь рудимент первоначально задуманной писате¬
лем повести «Пьяненькие» (из которой впоследствии возник
роман). Орленев поступил по-другому: в центре его игры была
мармеладовская тема, которую он понимал широко, как нрав¬
ственную трагедию униженного, потерявшего себя человека. Па
петербургской премьере и в первые годы гастрольных поездок

---

* Суворин записал в своем дневнике под датой 16 апреля 1900 года:

«Орленев напечатал брошюру в 30 000 экземпляров с «Преступлением и
наказанием» для своих гастролей в 30 городах. На первой странице портрет
Плющика-Плющевского с подписью: Я. А. Дельер, автор сценической пе¬
ределки романа «Преступление и наказание». Этот тайный советник — пре¬
лесть. Орленев совершенно переделал свою роль по Достоевскому, отбросив
все измышления Дельера и вовсе откинув последнюю сцепу, совсем никуда
не годную. Со своим артистическим чутьем он сделал это изменение очень
хорошо».

Роль Свидригайлова, хотя в достаточно урезанном виде, была в ин¬
сценировке, и Дорошевич написал в газете «Россия» несколько
дружественных слов об удаче Бравича, исполнителя этой роли:

«Трудно более художественно передать цинизм этого человека,
его могучесть и силу» 16. Позже, когда по условиям гастрольных
странствий пришлось сократить инсценировку Дельера, рассчи¬
танную на три с половиной — четыре часа действия, роль Сви¬
дригайлова совсем захирела. А в суфлерском экземпляре «Пре¬
ступления и наказания», относящемся к двадцатым годам17, Сви¬
дригайлова уже вовсе нет, как нет, впрочем, и поручика Пороха,
сцены явки с повинной и эпилога.

Мармеладовский уклон в игре Орленева вызвал недоуменные вопросы у петербургской критики. Те самые газеты, которые
в прошлом сезоне после «Федора» сравнивали его с Мартыновым
и рассыпались в похвалах, теперь писали, что Достоевский по¬
шел ему не впрок, он взял его кусками, в необъяснимой раздроб¬
ленности, замечая, что «такой бессильный Раскольников никогда
не дерзнул бы преступить» 18. Примерно в таком же духе про¬
звучал и приговор московской критики после гастролей Орленева
1900 года. Даже обычно учтивые профессорские «Русские ведо¬
мости» высказались напрямик: «В слабом мальчике с мягким го¬
лосом и страдальческим выражением нельзя было узнать мрач¬
ного, сильного и озлобленного Раскольникова» 19. «Русские ведо¬
мости» не отрицают таланта Орленева, они только не видят точек
его скрещения с Достоевским. Правда, мнение газет не было единодушным, и в Петербурге и в Москве нашлись энтузиасты
этой роли Орленева; громче всех звучал голос Дорошевича:

«Глядя на этого артиста,— писал он,— начинаешь верить тем

ле¬
гендам, которые рассказывают о Мочалове» 20, и сравнивал тра¬
гизм мимической игры Орлепева в «Преступлении и наказании»
с игрой Росси в «Макбете» и Муие-Сюлли в «Гамлете».
Разноголосица суждений не смущала Орленева, к хуле критики
он относился как ко злу, неизбежному в его профессии. По-на¬
стоящему его обидела только статья В. Буренина в «Новом вре¬
мени», хотя по форме она была вполне благопристойной. Изве¬
стный своим злопыхательством критик признавал, что в некоторых
«наиболее сильных сценах» фигура Раскольникова у Орленева
вышла трагичной и рельефной. И это, на его взгляд, не так мало,
если учесть, что от молодого артиста «трудно требовать полной
законченной обработки типа, подобной той, какую дал г. Дал¬
матов» 21 в роли Мармеладова. Сколько яду было в этой похвале,
уже хотя бы потому, что Орлеиев не считал себя молодым арти¬
стом. И что за снисходительно-судейский той! И зачем это язви¬
тельное сравнение с Далматовым, к которому Орленев относился
с уважением, но без всякого трепетания. Он был жестоко уязвлен,
но промолчал и протестовать не пытался.
И все-таки буреиинская критика не прошла незамеченной.
Заступился за Орлепева молодой чиновник министерства ино¬
странных дел, увлекавшийся литературой и театром, К. Д. Набо¬
ков. В письме к Суворину22 он спрашивал, как могло случиться,
что рецензент «Нового времени» лишь несколько строк уделил
актерам, причем особо выделил Далматова, а о тех актерах,

ко¬
торые заслуживали бы восторженного отзыва, «упомянул лишь
вскользь». Письмо это написано с таким чувством, что его стоит
привести хотя бы в отрывках.
«Странное дело,— возмущается Набоков,— нет газеты, в кото¬
рой не говорилось бы о нынешней злобе дня — о кн. Волконском
и его деятельности, о бриллиантах балерин, о штрафах за опо¬
здание на репетиции, об окладах тех или иных артистов, о том,
как коверкают па императорской сцене русскую речь, а о круп¬
нейшем событии начала сезона, о постановке в Малом театре
«Преступления и наказания» вовсе не говорят». Набоков не допу¬
скает, чтобы люди, сколько-нибудь близкие к искусству, могли
остаться равнодушными к сценам, где участвует Орленев. «Не
можете же вы не признать»,—обращается он к Суворину,— что
«сцены в комнате Раскольникова (все четыре), обе сцены у Пор-
фирия (в особенности вторая) и сцена у Сони по необычайной
силе и правде своей, по глубине драматизма «внутреннего», до¬
ступного только тем, кто вообще любит и понимает Достоев¬
ского,— стоят выше всего, что за последние годы пришлось ви¬
деть на сцене. Я думаю, что перед разговором Раскольникова
с Соней в ее комнате бледнеют, кажутся натянутыми и фальши¬
выми все толстовские «Чем люди живы» и даже (богохульствую!)
и «Воскресение» с кисляем Нехлюдовым...». Если это так, по¬
чему же Суворин и его газета ведут себя с «непонятной сдержан¬
ностью»?
Набокову очень правится, как Кондрат Яковлев играет Пор-
фирия Петровича — из своей роли он «делает шедевр», хвала
ему! Но сам-то Орленев выше всяких сравнений: «Ведь он,

в сущности, играет девять актов. И нашли вы у него хоть одну фальшивую интонацию, один деланный жест?» Набоков восхи¬
щается наблюдательностью актера, тем, как он лежит на диване,
как ходит по комнате, и особенно его читкой: «Вот в чем я вижу
необыкновенную яркость и проникновенность его таланта: ведь
психология Раскольникова в романе рассказана, а в пьесе на нее
только намекают отдельные фразы»; тем выше заслуга Орленева,
открывшего русскому зрителю «всю внутреннюю жизнь, всю пси¬
хику Раскольникова». Как сильный и самостоятельный артист,
он дает свою интерпретацию Достоевского. И то, что Бурении на¬
зывает «незаконченной обработкой типа», нельзя считать сла¬
бостью или упущением. Таким неустоявшимся, меняющимся, му¬
чительно, шаг за шагом движущимся к последней черте Орленев
видит Раскольникова. И разве это развитие не важней любезной
Буренину законченности?

Автор письма подводит итог: «Если «Царь Федор» в исполне¬
нии Орленева был настоящим откровением, откровением, после
которого нам, молодежи, не так уже конфузно, когда старики
тычут нам в глаза Каратыгина, Садовского, Шумского и tntti
quanti. И в наше время бывают таланты, что и вам, старикам, не
грех бы посмотреть, да оценить...» Так было после «Царя Фе¬
дора», а, сыграв Раскольникова, Орленев пошел еще дальше! На¬
боков сожалеет, что лично не знаком с Орленевым и не может
судить о том, понимает ли он значение своего таланта, но, когда
«актер выходит кланяться публике, у него вид, скорее, сконфу¬
женный, точно он не сознает, насколько крики «браво» им

заслу¬
жены». Вскоре после этого письма они познакомились и потом
долгие годы поддерживали дружественные отношения и деловое
сотрудничество. По просьбе Орленева Набоков вскоре инсцениро¬
вал «Братьев Карамазовых», а впоследствии перевел ростанов-
ского «Орленка» и «Привидения» Ибсена.
Я видел «Преступление и наказание» в конце жизни Орле¬
нева. Ему было пятьдесят семь лет, и он по-прежнему играл
двадцатитрехлетнего Раскольникова. Павел Николаевич не пы¬
тался скрыть своего возраста; он не верил, что с помощью грима
можно избавиться от бремени лет. Честная игра должна строиться
на согласии с природой, и тайна искусства в том и заключается,
чтобы заставить зрителя поверить в молодость его героя, несмо¬
тря на располневшую фигуру, усталый взгляд и глубокие стари¬
ковские морщины вокруг губ. Орленев не рассчитывал на вне¬
запность этого эффекта правды. В самом деле, первое впечатле¬
ние от его Раскольникова в 1926 году было настораживающим:
слишком не похож был знаменитый гастролер на стройного
юношу из романа, про которого Достоевский написал: «замеча¬
тельно хорош собой». Но уже в начале третьей картины (в пер¬
вом варианте инсценировки — четвертой), когда Раскольников
после убийства старухи и Лизаветы возвращался в свою кле¬
тушку, оклеенную желтыми с цветочками обоями, и произносил
монолог, каждая фраза которого выражала новый оттенок отчая¬
ния (сбивчивая, трепетно скачущая мысль ожесточает его до
удушья, и он падает в изнеможении на покрытую каким-то
тряпьем софу со словами «А ну как совсем и не

выздоровлю?»),

вы забывали о возрасте Орленева.

Не потому, что к нему возвращалась молодость. А потому,

что для этой драмы оскверненной совести па пределе человече¬

ских сил не очень важна была внешняя, материальная оболочка.

При таком сгущении чувств, при такой затрате энергии реализм

игры подымался над течением быта и образ Раскольникова выра¬

стал до жуткого символа одиночества человека в плохо устроен¬

ном мире. Современный исследователь творчества Достоевского

справедливо пишет, что реальность в его романах на протяжении

многих и многих страниц он поддерживает «на уровне кульми¬

нации», так что «отовсюду растет и делается невыносимым стрем¬

ление к развязке»23. В таком темпе непрерывного нарастания

тревоги вел Орленев роль, и годы не были ему помехой в этой

неутихающей кульминации, хотя Леонидов и писал об упадке

его таланта от возраста и болезней. Какая же взрывчатая сила

должна была быть у его Раскольникова вначале, в молодости!

В пьесе, как и в романе, притязания Раскольникова на сверх¬

человечность приводят к самым несчастливым для него послед¬

ствиям: вместе с человеком он убивает принцип и, можно ска¬

зать, убивает и самого себя. Орленев ничуть не щадил своего

героя и в самый сокращенный вариант инсценировки (храня¬

щийся ныне в Музее имени Бахрушина) вписал своей рукой про¬

пущенные при вымарках слова: «Эх, эстетическая я вошь, и

больше ничего!», рассматривая их как некий итог крушения Рас¬

кольникова. И тем не менее его трагедия не умещалась в этой

формуле деградации: сама по себе она не дает материала для

игры, это только движение сюжета. Суть же трагедии, как ее по¬

нимал Орленев, в том, что параллельно с крахом идеи

Расколь¬
никова, униженного жестокой бессмыслицей своей дерзости, про¬
исходит его нравственный рост. Психология у Достоевского, как
всегда, о «двух концах».

В критической литературе шестидесятых-семидесятых годов прошлого века, и прежде всего у Писарева, настойчиво проводи¬
лась мысль, что под влиянием страданий ум Раскольникова гас¬
нет, воля изнемогает, «он ни о чем не думает, ничего не желает
и ни на что не может решиться» 24. Я не знаю, читал ли Орленев
эту статью, но его замысел шел в противоположном направлении.

В суворинском театре Раскольников при всей его сломленности
и слабости, при недостатке честолюбия и наполеоновских дерза¬
ний (за что ему так досталось от критики конца девяностых го¬
дов) от перенесенных страданий в нравственном смысле много
выигрывает. И если проследить его путь от сцены в трактире, где он слушает исповедь Мармеладова, до монолога в финале о бремени, которое несет с собой любовь («О, если бы я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил»), то окажется, что в страшные минуты смятения перед ним возникает духовная драма небывалой до того остроты. Я имею
в виду прежде всего драму отчуждения, ухода от людей и тяго¬
тения к ним. Чтобы разобраться в том, кто в этой неосознанной
полемике Орленева с критикой прав, стоит сослаться на авторитет
Достоевского. У нас есть теперь такая возможность: в рукопис¬
ных текстах к «Преступлению и наказанию» мы находим запись:

«С самого этого преступления начинается его нравственное раз¬

витие, возможность таких вопросов, которых прежде не было» 25.

И на этот раз интуиция не обманула Орленева.

И что еще важно — в кризисе Раскольникова, как он его играл, не было момента разрешения, кризис оставался как бы незавершенным. Придуманный для морали эпилог «Заря новой жизни», по словам Дорошевича, был «приторен до противно¬сти» — переделыватель не пожалел сладких слов. «Конечно, ка¬торжники, обязательно поющие песни, добрые каторжники, ис¬правляющиеся на глазах публики,— издевался Дорошевич,— это очень мило и даже забавно. Но наш совет сделать из этого осо¬бую пьеску и давать ее в виде водевиля совершенно самостоя¬тельно, без всякой связи с «Преступлением и наказанием»26.

Орленев и сам понимал фальшь этого эпилога и довольно скоро убрал его из инсценировки. Таким образом, катарсиса в строго аристотелевском смысле в его игре не было. Но чувство освобож¬дения у зрителя все-таки было, и, я думаю, потому, что движу¬щее начало кризиса Раскольникова у Орленева — не страх перед неизбежностью наказания (у Писарева сказано, что он «ошалел от страха и дошел до какого-то сомнамбулизма»), а невыносимое чувство отрезанности от людей,— особенно мучительно оно про¬рывалось в его монологах. В одном его возгласе «Ах, как я не¬навижу теперь эту проклятую старушку» было столько муки, что зал на какое-то время застывал в оцепенении и потом из тишины рождалась буря.

Актер, для которого из всех героев Достоевского самым близ¬ким был князь Мышкин, к трагедии Раскольникова шел

трудным
путем. Сколько ему пришлось выслушать упреков в самоуправ¬
стве, дилетантизме, «ампутации подлинника» и даже в «подра¬
жании синематографу» и т. д. И какие только не высказывались
на его счет прогнозы; говорилось, например, что у этой затеи
Орленева будет короткий век: кто ее поддержит? те, кто читал
Достоевского, с возмущением отвернутся от нее, а те, кто не чи¬
тал, ничего не поймут, им просто будет неинтересно. А что про¬
изошло на самом деле? Спустя двадцать четыре года после суво-
ринской премьеры журнал «Зрелища» по поводу московских га¬
стролей Орленева писал, что актер «как никогда в форме», о чем
свидетельствуют бесконечные вызовы («много раз давали зана¬
вес») по ходу действия и в конце его. Заметьте, как кончает свой
отзыв критик: «Это не блеск салонной игры Полевицкой. Не вир¬
туозный обман Грановской. Это П. Н. Орленев в 2000-й раз играет
Раскольникова» 27. В 2000-й раз!
Прошло еще три года, и в Москве состоялось всероссийское
чествование Орленева в связи с сорокалетием его работы в театре.
В юбилейный вечер он играл Раскольникова, и Вера Инбер, часто
писавшая тогда на темы театра, так откликнулась на это че¬
ствование: «Вероятно, это закон, что каждый литературный тип
находит для себя идеального сценического воплотителя, как бы
созданного исключительно для этой цели. Для Раскольникова это
был Орленев. Странно думать, что где-то, хотя бы в жизни, кон¬
чается один и начинается другой... Старые итальянские

актеры
комедии масок играли только одну роль и умирали вместе с ней.
И кто возьмется отделить Раскольникова от Орленева, не пора¬
нив кого-нибудь из них»28. Не слишком ли романтично это
толкование? На мой взгляд, такой гармонии, до полноты слияния,
до физической нерасторжимости актера и его героя, в игре Орле¬
нева не было, и, может быть, ближе к истине был Кугель, кото¬
рый, восхищаясь хватающей за душу искренностью Орленева,
писал, что играл он замечательно, но не «всего Достоевского»,
а только «часть его», ту часть, где есть боль и смирение и нет
гордыни. Властью же своего искусства он внушил Вере Инбер
и еще тысячам и десяткам тысяч зрителей, что его Раскольни¬
ков — это доподлиннейший Раскольников Достоевского.
Игра Орленева в «Преступлении и наказании» запомнилась
мне в такой целостности, что на расстоянии лет трудно разде¬
лить ее по частям; одна нарастающая линия движения скрады¬
вает его прерывность, его паузы и переходы. Видимо, здесь
нельзя полагаться на память и нужно обратиться к свидетель¬
ствам современников, которые в бурном развитии роли Орленева
довольно дружно называют несколько моментов особого ее взлета:
и в монологах — этих кульминациях самоотчета и самоосуждения
Раскольникова; и в его диалогах с Соней и Порфирием Петрови¬
чем с их головокружительной сменой ритма в диапазоне от гро-
мозвучия и благородной открытости Шиллера до сдавленности и
замкнутости Стриндберга; и в чисто мимической игре, вершиной
которой была первая, открывающая действие картина — «Рассказ

Мармеладова».

Мармеладов появляется в пьесе только один раз, только в ее экспозиции, но след встречи Раскольникова с ним пройдет через все последующее действие. Именно в эти минуты «безобразная мечта» петербургского студента поднимется до социального мотива: в диалектике орле невского Раскольникова падение и под¬виг Сопи — самый сильный аргумент во славу топора для исправ¬ления скверно устроенного мира, топора столь ненавистного ему и столь необходимого.

Эту диалектику заметила не только русская, но и американ¬ская критика. В большой журнальной статье, озаглавленной «Па¬вел Орленев — артист, заставляющий нас видеть невидимую драму», Х. Хэпгуд пишет, что знаменитый русский трагик в пер¬вой картине «Преступления и наказания» в течение получаса слу¬шает исповедь Мармеладова и, хотя не произносит ни слова, в его лице вы читаете «драму жизни» несчастного пропойцы.

И более того: «Неуловимой, в каждом движении естественной мимикой Орленев выражает не только симпатию и понимание ужаса положения старого пьяного чиновника, но и торжествен¬но-критическое отношение ко всему, чем является бедность. Чув¬ствуется, что это русский студент, один из представителей ниги¬листической традиции в России, и все, что до сих пор для него было теоретической философией, теперь, по мере того как он слушает Мармеладова, приобретает форму непреложной необхо¬димости». Х. Хэпгуд считает, что «исповедь в трактире» — одна из самых волнующих сцен из всех, которые американским зрителям «пришлось когда-либо видеть»29. Сцена и сама по себе значи¬

тельна, и в ней начало той трагедии, которая приведет Раскольни¬
кова к преступлению. Бледный, неподвижный, с беспокойно оста¬
новившимся взглядом, Орленев слушал рассказ Мармеладова
с такой сосредоточенностью, которая, по словам другого амери¬
канского критика, Ф. Брукс, доступна талантам масштаба Элео¬
норы Дузе, когда «внутренняя мысль» актера, проникая в созна¬
ние зрителя, получает силу «опаляющего действия» 30.

Обратите впимание, что американская критика с первого по¬
явления Раскольникова узнала в нем русского студента, интел¬
лигента шестидесятых годов, причастного к нигилистскому дви¬
жению. Среди героев Орлепева до «Преступления и наказания»
было немало студентов — чудаков, разочарованных неудачников,
неврастеников, забулдыг, жуиров-белоподкладочников и т. п., но
он редко задумывался над тем, что эти люди целиком посвятили
себя умственному труду. Да они им и не занимались: в иерархии
театра конца века студент — это обозначение маски-амплуа, по¬
добно рубашечному любовнику или светскому мерзавцу, по изве¬
стной классификации Станиславского. Тема интеллигентности
с обязательными для нее беспокойными духовными исканиями
начинается у Орлепева с Федора, там еще неуверенно, и продол¬
жается в инсценировке Достоевского: и в том и в другом случае
он берет ее преимущественно в нравственном плане, не как вы¬
соту знания, а как предмет этики.

Раскольников у Орлеыева — интеллигент психологической
школы Достоевского; этот «русский мальчик» тяжким путем

при¬
ходит к мысли: «чтобы умно поступить, одного ума мало» — разве
не служит тому доказательством постигшая его катастрофа! Кри¬
тик московского «Курьера», отдавая должное актеру, писал, что
его Раскольников заслуживает внимания уже потому, с каким
достоинством «в голосе, в движениях, в мимике» носит он облик
«русского интеллигентного человека, симпатичный облик мысля¬
щего нашего студента-пролетария». А это задача не простая, ведь
«обыкновенно у нас на сцене русский студент пе похож на сту¬
дента». Вот последний пример: в той же инсценировке «Преступ¬
ления и наказания» актер Муравлев-Свирский в роли Разуми¬
хина, но утверждению критика «Курьера» В. Ермилова, «не
хуже, ничем не хуже большинства других артистов», которые,
изображая студента, напоминают человека «из какого угодно
иного быта» — молодого купчика, чиновника средней руки, про¬
винциального актера и т. д.31. Для Муравлева-Свирского мир вы¬
сокого духа — тайна за семью печатями, а Орленев на этих высо¬
тах акклиматизировался, и страдание героя стало источником его
сознания.

В игре Орленева в первой картине, впрочем, как и во всей
пьесе, не было твердо установленного канона. Особенно потом,
в годы гастролерства. Летом 1900 года редактор «Одесских ново¬
стей», писавший под псевдонимом Старый театрал, необыкно¬
венно высоко ценивший орленевского Федора и Дмитрия Кара¬
мазова (настолько высоко, что, тяжело болея, отец Орленева
просил врача, если он хочет облегчить его страдания, прочесть
ему вслух рецензию Старого театрала — может быть,

поможет;

а перед самой смертью глубоко верующий христианин Николай

Тихонович потребовал, чтобы его похоронили с этой газетной ре¬

цензией в руках), холодно-сдержанно отозвался о его Раскольни¬

кове. «Самое появление его в распивочной мне не понравилось,—

писал одесский критик,— г. Орленев вошел туда, как завсегдатай,

зашел, сел, как будто за свой обычный столик, подали ему как

будто его обычную бутылку пива и т. д. Между тем забрел сюда

Раскольников случайно, да и вообще никогда в распивочной он

до тех пор, как известно, не бывал» 32. Это замечание относится

к первому году игры Орленева в «Преступлении и наказании».

А в книге Э. Краснянского, вышедшей через шестьдесят семь

лет33, говорится, как каждый раз по-новому играл он эту сцену на

протяжении десятилетий. Иногда он появлялся в трактире в со¬

гласии с пожеланиями Старого театрала как бы случайно, без

особых намерений, шел и зашел, чтобы «утолить жажду, а мо¬

жет быть, ему некуда было идти». В другой раз он выходил на

сцену «бесконечно сосредоточенный, как бы решая сложную не¬

отступно преследующую его задачу». В третьем варианте он

«искал кого-то, ждал чего-то», и во всех случаях был «овеян дым¬

кой загадочности и непостижимости». Такой постоянно меняю¬

щейся была его мимическая игра, его «монологи без слов». Что

же сказать о монологах со словами Достоевского?

Перелистайте суфлерский экземпляр «Преступления и наказа¬

ния», на который я уже ссылался, и вы заметите, что вместо

текста монологов там часто просто дается указание —

монолог;

пока что пусть суфлер поскучает! Орленеву не нужна была под¬

сказка, да и нельзя было предвидеть, какому именно варианту

монолога он отдаст в этот вечер предпочтение, он и сам того не

знал. В диалоге он должен был считаться с партнерами и его

инициатива была стеснена, а в монологах мог свободно импрови¬

зировать. Он не отступал от текста Достоевского, но бесстрашно

его варьировал, повинуясь настроению минуты, своему ощуще¬

нию ритма роли или заметной только ему реакции аудитории. Эту

вариантность по требованию Орленева предусматривала даже ин¬

сценировка, так, например, первое явление шестой картины, где

речь идет о том, как смел Раскольников, зная себя и свою сла¬

бость, «брать топор и кровавиться», дается у переделыцика в двух

редакциях34. Смена кусков, иногда одной только фразы происхо¬

дила как бы сама собой, непроизвольно, с непринужденностью,

но требовала такой углубленности и самодисциплины, таких нерв¬

ных перегрузок, от которых Орленев, особенно в старости, очень

уставал. Зато он был счастлив, что его роль живет и растет, как

растет дерево, обновляясь вплоть до дня умирания.

Динамизм и неубывающая новизна роли Орленева связаны не

только с изменениями в тексте; это самый видимый их признак.

Менялся в монологах и характер игры. Иногда, например, Рас¬

кольников после расставания с матерью (перед признанием Разу¬

михину) был в состоянии психического угнетения на грани галлю¬

цинаций. Что-то ему мерещилось, мысли его путались, реаль¬
ность отодвигалась куда-то в сторону, а картина бреда — не бур¬
ных взрывов, а, напротив, подавленности, растерянности, невыска¬
занной муки с чуть приглушенной, скорбно детской мольбой:
«Соня, тихая Соня!» — вызывала у аудитории нервный шок.
А иногда эту сцену он проводил с такой ослепляющей ясностью
сознания, с таким «цинизмом гибели», что в зале раздавались ры¬
дания. И я не могу сказать, в чем было больше драматизма —
в сплошной ипохондрии и заторможенном сознании или в его
обжигающей вспышке, в чувстве отчаяния при свете разума. Но
при свободе импровизации в приемах игры Орленева в монологах
было и постоянство.
Академик Б. В. Асафьев в воспоминаниях о С. В. Рахмани¬
нове пишет, что «одним из пленительных, завораживающих мо¬
ментов рахманиновской лирики всегда были своего рода «стоя¬
ния», застывания музыкального развития на какой-либо особенно
понравившейся композитору и привлекшей его внимание интона¬
ции. Мысль как бы останавливалась. Она созерцает или, может
быть, озирается в мире явлений, как бы отыскивая путь-дорогу
дальше, отыскивая луч маяка, чтобы плыть к нему — к надежде,
к верному другу» 35. Такие остановки-размышления были у Ор¬
ленева в монологах Раскольникова. Я не назову их паузами, эти
внезапные задержки длились секунды, но они давали толчок дви¬
жению мысли. Сразу за ними наступал момент открытия, какие-
то обстоятельства трагедии прояснялись, и Раскольников находил

необходимые решения. Потом опять наступал мгновенный, хотя и
заметный внимательному взгляду перерыв, и вслед за ним новый
скачок мысли и новое решение, обычно отрицающее предыдущее.
В ритме такого чередования покоя и движения, остановок и брос¬
ков с неумолимой музыкальной систематичностью он исследовал
себя и свою мысль, углубляясь в нее, роясь в ней, по выражению
Достоевского, и показывал нам весь ужас трагедии самопознания
Раскольникова.
. Размах этой трагедии, как всякая чрезмерность в искусстве,
требовал строго осознанного порядка. Орленев смело вписывал
в текст роли куски из романа и в то же время убирал отдельные
реплики и целые сцены; процесс шел параллельно, не нарушая
[несчитанного по минутам времени действия и ритма игры в ча¬
сто меняющихся эпизодах. И хотя в поздние годы гастролер¬
ства, выступая со случайными партнерами, Орленев понимал, что
бремя трагедии теперь держится на нем одном, он не раздувал
своей роли. Его позиция была неизменной, он отвергал расплыв¬
чатую обстоятельность инсценировки как несовместимую с энер¬
гией натиска Достоевского. Я уже писал о том, что еще в первые
сезоны он вымарал эпилог с его непристойной стилизацией ка¬
торги. Следующей на очереди была вторая картина, в которой
кроме него участвовала только кухарка Настасья. Добрая дере¬
венская баба по ходу пьесы приносила сильно отощавшему Рас¬
кольникову миску щей, оставшихся от обеда, и дружески его
упрекала в непозволительной праздности («лежишь, как

мешок»).

Уже уходя, она вспоминала о письме, ожидавшем его еще со вче¬

рашнего дня. Он судорожно хватал это письмо, узнавал руку

матери и, когда оставался один, долго-долго читал его вслух.

После получасовой исповеди Мармеладова такая обременительная

повествовательность показалась Орлепеву скучной и неподходя¬

щей для условий сцены. К тому же он не хотел терять время

в экспозиции, выдвигая вперед тему нравственной муки Расколь¬

никова после преступления. И он вымарал эту картину.

Не нравилась ему и третья картина (в инсценировке она на¬

зывалась «Убийство»). У Дельера Раскольников убивает процент¬

щицу за сценой, а Лизавету бьет топором по голове на глазах

у зрителя. Орленева угнетала эта демонстрация злодейства. Во

время американских гастролей в интервью критику журнала

«Кольере» он сказал, что, если бы у него хватило смелости, он

убрал бы эту введенную для наглядности и полноты сюжета сцену

преступления, «чтобы усилить драматическую ситуацию», по¬

скольку гепию Достоевского не нужна дотошность полицейского

протокола; это прием грубый и нехудожественный. Американ¬

ский журналист связывает этот взгляд с традицией русского ро¬

мана XIX века, даже криминальные сюжеты освещающего светом

трагической идеи. Полностью третью картину Орленев не выбро¬

сил, но резко ужал ее, устраняя элемент гиньоля.

После сокращений и переделок по всему тексту, включая и

ранее нами упомянутые, в окончательной редакции инсценировки

резко обозначились две линии трагедии: одна затрагивала отно¬

шения Раскольникова с Соней, другая — с Порфирием Петро¬

вичем.

В сцене с Соней у Орленева была не предусмотренная До¬

стоевским трудность: Раскольников приходил к бедной девушке,
которая могла бы «жить духом и разумом» и осквернила себя во
имя ближних, уже после того как он признался в убийстве (сло¬
вами, а не взглядом!) Разумихину. Зачем Дельеру понадобилась
такая реконструкция и почему Орленев согласился с ней? Может
быть, потому, что в трактовке театра тайна Раскольникова с пер¬
вой минуты не давала ему покоя и передышки, доводила до умо¬
помрачения и судорог и требовала немедленной реакции, немед¬
ленного действия, чтобы уже «не рассуждать и не мучиться».
Темп здесь был еще более встревоженно галопирующий, чем в ро¬
мане, и диктовал свои условия. Во всяком случае, первое призна¬
ние — Разумихину — осталось в моей памяти как мгновенная
болезненная вспышка, как сдавленный стон, резко прозвучавший
и сразу затихший. А у сцены с Соней была другая протяжен¬
ность, в ней тайна героя, озлившегося и осмелившегося, не просто
называлась, она по-своему исследовалась, хотя и в пределах бы¬
стротекущего театрального времени.
Раскольников приходил к Соне, чтобы проверить ее и вместе
с ней проверить и самого себя, свою раздраженную мысль — не
выдумал ли он эту жертву и подвиг? Едва оглядевшись в ее полу¬
темной безобразной комнате с разными углами — одним острым
и другим тупым,— после нескольких обязательных любезных
слов он начинал диалог в состоянии явного нерасположения
к мало знакомой ему девушке. Достоевский прямо указывает, что
тон у него в этой сцене бывает и «выделанно-нахальным»; так
далеко Орленев не пошел, но некоторую бесцеремонность в же¬

стко прозвучавших вопросах — копит ли она деньги, каждый ли
вечер приносит ей доход и т. д.— он себе позволял. Правда, на¬
долго этого ожесточения Раскольникову не хватало, и от его
холодного любопытства экспериментатора очень скоро ничего не
оставалось. Естественность, с которой вела себя Соня, цельность
ее нравственного образа (несмотря па бедность их диалога
в пьесе, только задевшего тему Катерины Ивановны и ее детей)
он чувствовал с первых ее слов, уже ясно понимая, что, втоптав
себя в грязь, она сохранила нетронутую чистоту, позор улицы
«коснулся ее только механически». Трудно было без опоры
в тексте сыграть этот переход от насмешливости и даже озлоб¬
ленности — к мрачному восторгу, с которым Раскольников, при¬
пав к полу и целуя ногу Сони, говорил: «Я не тебе поклонился,
я всему страданию человеческому поклонился». Орленев объяс¬
нял взлет этой минуты тем, что он с внезапной остротой вдруг
чувствовал, и чувство это держалось стойко долгие годы, что
Соня гораздо моложе своих восемнадцати лет, что она «совсем
почти ребенок», как сказано у Достоевского. И это детство при¬
влекало актера не только открытостью и беззащитностью, но и
святой незамутненной правдой, исключающей всякое притворство,
всякую игру.

В суворинские времена партнерство с Яворской принесло ему
немало огорчений; его план роли премьерша труппы отвергла и
играла кающуюся грешницу, эффектную в смирении Марию Маг¬
далину. Потом, в годы гастролерства, в роли Сони рядом с Орле-
невым выступали самые разные актрисы: одни держались

тра¬
диции Яворской и ее светской нарядной греховности, хотя и ищу¬
щей искупления, но при этом не забывающей о своей обольсти¬
тельности; у других была противоположная тому крайность —
нарочитая неприметность, испуг и бесхарактерность с уклоном
в религиозный экстаз. И в том и в другом случае игры был избы¬
ток, и ни малейшего намека на детскую чистоту и силу духа.
Алла Назимова, жена и постоянная партнерша Орленева, на¬
чавшая свой путь сотрудницей в Художественном театре и кон¬
чившая звездой американского немого кинематографа, при всей
любви к сильно драматическому репертуару не рискнула играть
Соню и взяла себе менее выигрышную роль Дуни; женщина
умная, она знала свои возможности. Лучше других роль Сони
удалась Татьяне Павловой. Она была молода годами, и ее скром¬
ность хорошо оттеняла воодушевление, которое она испытывала
в разговоре с Раскольниковым,— в глазах ее отражалась мука, и
видно было, что эта милая девочка, если того потребует ее любовь,
не остановится ни перед какой жертвой. Была эта готовность
к жертве и у известной актрисы начала века М. И. Велизарий,
тоже игравшей Соню в дуэте с Орленевым. Искусство актера так
завораживало ее, что при всей профессиональной натренирован¬
ности она теряла на сцене ощущение реальности: «.. .я, Сопя, не
вижу перед собой актера, прекрасно изображающего тяжелое и
сложное переживание героя. Я так потрясена признанием убийцы,
что мне страшно остаться с ним на сцене... нет, с глазу на глаз
в моей комнате. И я чувствую, как моим страхом заражается

весь
зрительный зал» 36. И разве только страхом?
В год петербургской премьеры Кугель в журнале «Театр и ис¬
кусство» 37, рассуждая по поводу инсценировки Дельера, предста¬
вил отношения Раскольникова и Сони в виде формулы, состоя¬
щей из двух контрастных половинок: он — плюс, она — минус;
он — активная воля, она — инерция пассивности, причем пассив¬
ности до такой степени безропотной, что способна только раство¬
ряться в других. Орленев считал Кугеля тонким ценителем ак¬
терской игры и обычно прислушивался к его словам, но на этот
раз с ним не согласился. Его Раскольников привязался к Соне
не потому только, что она разделяет его судьбу («тоже пере¬
ступила») и что они вместе прокляты. Конечно, мотив их отвер¬
женности, их отклонения от нормы для него важен, но еще важ¬
ней, что эта слабая девушка со дна жизни сохраняет такую
душевную чистоту и ничем нс омраченную ясность взгляда, о ко¬
торой он, умник и завзятый теоретик, и мечтать не смеет. Далее
Кугель писал, что Раскольников и Соня, пройдя «положенный
им путь взаимного, хотя и разнохарактерного страдания», в конце
концов оказываются «самыми обыкновенными средними людьми»,
в чем и состоит «художественный венец и мораль всей истории».
Орленев не припимал такого уссреднения героев Достоевского до
уровня ничем не примечательной обыденности, такого статисти¬
ческого подхода к ним. За смирением Сони, за ее хрупкостью и
кротостью он увидел непреклонность ее по-своему незаурядной
натуры, принадлежащей— по его счету — к высшему

духовному

типу. У Достоевского в рукописных текстах к роману сказано,

что Раскольников ходил к Мармеладовой «вовсе не по любви,

а как к Провидению» 38. С таким исповедным чувством вел Орле-

пев эту сцену, и, хотя любовь и сострадание Сони только усу¬

губляют трагический надрыв Раскольникова, он цепляется за них

как за последний островок спасения, как за самую жизнь.

В театральных мемуарах, в том числе и неизданных, дошед¬

ших до нас в рукописях, сохранилось много описаний игры Орле-

нева в сценах с Порфирием Петровичем. И есть в этих описаниях

один часто повторяющийся образ — встречи Раскольникова со сле¬

дователем по остроте борьбы и ее мучителъно-истязующей грации

современники сравнивают с игрой кошки с мышью. Воспомина¬

ния М. И. Велизарий, на книгу которой мы уже ссылались, от¬

носятся к самому началу века, когда партнером Орленева в роли

Порфирия Петровича был еще Кондрат Яковлев. И вот как про¬

ходила эта сцена: «Раскольников слабеет, теряет спокойствие, за¬

жмурив глаза, падает в пропасть», и в эту минуту «следователь

превращается в кошку. Стремительно бросается вперед, хватает

мышь и... снова прячет когти; ему хочется еще поиграть. У зри¬

теля захватывает дух: вот-вот придушит. Но жуткое видение про¬

ходит, и перед нами снова представитель закона и отчаянно за¬

щищающий себя преступник». Вы переживаете ужас и в то же

время наслаждение творчеством двух мастеров русского искус¬

ства 39. В книге Льва Никулина взят более поздний период —

теперь рядом с Орленевым в инсценировке романа Достоевского

выступает провинциальный актер Макар Борин — комик по ам¬
плуа, знаменитый Подколесин, с блеском игравший Порфирия
Петровича: «Два человека были точно одни в комнате, два голоса
звучали в мертвой тишине — надорванный, звонкий, звенящий
голос Раскольникова и хрипловатый, старческий, жужжащий, как
муха, басок Порфирия Петровича», и зрители, теряя ощущение
театра, затаив дыхание следили за «страшной и увлекательной
игрой кошки с мышью» 40. Сравнение это возникло у мемуари¬
стов не случайно, оно подсказано романом.

При первой встрече с Порфирием Петровичем, почувствовав
зловещие намеки в его словах, Раскольников у автора, еще не
зная, мираж ли это, плод его мнительности или заведомая ин¬
трига и прием следствия, с раздражением думает: «Ну, бейте
прямо, а не играйте, как кошка с мышкой». Но этой метафоре
Достоевский не придает распространенного значения, и о второй
встрече Раскольникова со следователем говорит: «Это даже пе
кошка с мышыо, как вчера было». А нечто гораздо худшее. Пер¬
вая встреча — это действительно игра, взлет теории, битва идей,
царство абстракции с отдельными прорывающимися «загадоч¬
ными словечками», от которых Раскольникова бросает в дрожь.

И все-таки это еще невесомые косвенные улики, психологический
этюд, род репетиции. Совсем по-другому проходит вторая встреча,
в ней меньше игры и больше охоты. Мысль об обманчивом при¬
зраке теперь ушла; его ловят, в этом сомнений нет, и обязательно
изловят. И как странно, что тон рассуждений у следователя все

более веселый, а смысл слов все более угрожающий. Он по-преж¬
нему донимает его психологией, но эта карта уже отыгранная,
поскольку в какой-то момент борьба у них принимает открытый
характер, прямо в лоб. Мышь так не сопротивляется... Пока Рас¬
кольников держится довольно стойко, хотя и допускает много
уличающих его неловкостей. Игра его проиграна, но последнего
слова он еще не говорит. По такой развивающейся и усложняю¬
щейся схеме и строилась игра Орленева в двух его встречах
с Порфирием Петровичем.

Первую сцену у Порфирия Петровича с ее спором идей он
поначалу играл с некоторой осмотрительностью, может быть, по¬
тому, что в пьесе она была урезана до крайности и много поте¬
ряла в психологии, а может быть, потому, что Орленев не чув¬
ствовал вкуса к чистому умозрению. Играл не то чтобы робко, но
недостаточно уверенно. Со временем эта нерешительность исчезла
и темп игры приобрел ту воспаленность, которая и нужна была
Достоевскому. Тогда же Орленев понял, что интерес этой сцены
у следователя в ее двузначности, в ее двух планах. Конечно, спор
о праве на преступление Порфирий Петрович затеял для того,
чтобы мистифицировать Раскольникова и унизить его надмен¬
ную мысль до грубой вопиющей очевидности, которая за ней скры¬
вается,— затеял для задач следствия. Это камуфляж, интрига,
притворство. Но и сама по себе мысль Раскольникова о людях
«двух разрядов»: низшего — исполнителей, чей удел прозябание
и послушание, и высшего — разрушителей, которым все позво¬
лено,— тоже заслуживает внимания. При всей стихийной

вере
Орленева в незыблемость нравственных ценностей «мышкинской
шкалы», он не мог не знать, что эта несимпатичная ему теория
избранничества с ее иерархией господствующего меньшинства
и управляемого большинства весьма влиятельна в определенных
кругах русской и западной интеллигенции. Значит, как к этой
теории ни относиться, просто сбросить ее со счетов нельзя.
К тому же искушенный в своем искусстве актер понимал, что
если Раскольников не будет со свойственным ему фанатизмом от¬
стаивать свои взгляды, то диалога со следователем у него не по¬
лучится. Их поединок в том и заключается, что он горячится,
увлекается, дает себе волю, а Порфирий Петрович шаг за шагом
его подлавливает и толкает к пропасти. И призраки здесь спу¬
таны с реальностью: у слов в этой игре помимо очевидного почти
всегда есть скрытое значение, и надо тщательно их выбирать, что
в ожесточении спора не так легко. Раскольников скажет дер¬
зость или, напротив, нечто вполне безобидное и сразу же спохва¬
тывается — в чем-то он сфальшивил, нарушил меру, сорвался или
поскромничал и незаметно каким-то движением или интонацией
выдал себя. Это мучительный диалог с плохо скрытым недове¬
рием к самому себе, с вечным чувством риска и неотвратимости
катастрофы. Потом, в годы гастролерства, первая сцена у следова¬
теля заметно изменится, вперед выдвинется ее ранее приглушен¬
ный, а теперь резко обозначившийся идеологический мотив, что
даст основание одесской газете «Южная мысль», чутко следив¬

шей за развитием творчества Орленева, написать так: «Вместо
былого неврастеника, слабого, беспомощного ребенка, угодившего
в тиски своей идеи», перед нами теперь возникла «трагическая
фигура, мыслящая и борющаяся во имя строго прочувствованной
задачи»41. Отныне активность, по утверждению газеты, стала
свойством дарования Орленева, хотя некоторые роли он по-преж¬
нему играет в своей старой неврастенической манере.

Вторая сцена у следователя была еще драматичнее. Время
иносказаний прошло, наступило время улик; самый масштаб диа¬
лога сузился, речь идет уже не о больших числах, а о частном
случае, не о философии власти и преступления, а об одном пре¬
ступнике, заподозренном в зверском убийстве. С самого начала
Порфирий Петрович показывает, что намерения у него серьезные:
он встречает Раскольникова с обычной доверительно-любезной,
насмешливо-шутовской улыбкой и протягивает ему обе руки,
а потом, чуть замешкавшись, прячет их за спину. Никаких дву¬
смысленностей! Позиции сторон и их неравноправность сразу
определились — следователь и его подследственный. Раньше
Порфирий Петрович говорил обиняками и от его «загадочных сло¬
вечек» у Раскольникова дух захватывало, но он мог думать, что
тому виной его воспаленное воображение, теперь хитроумный зна¬
ток душ — следователь, отбросив в сторону всякую церемонность,
грубо прохаживается по поводу преимуществ «казенной квар¬
тиры». У Раскольникова нет сомнений, что это разговор охотника
с дичью, и, теряя самообладание и не думая о возможных послед¬
ствиях, он криком кричит и требует допроса по форме. А «про¬
клятый полишинель» не хочет торопиться и упрямо

повторяет:

«время терпит», «время терпит». В этом несовпадении ритмов Орленев видел особенность ситуации: следователь не спешит, подследственный задыхается от нетерпения; с одной стороны —

обстоятельная, приторможенная, нарочито многословная рассуди¬

тельность, с другой — судорожная нервная горячность.

Тактика у Порфирия Петровича не вполне обычная — он по¬

свящает преступника в тайну следствия, как юрист юристу, то¬

варищу по профессии, он раскрывает перед ним карты. И не то¬

ропится, потому что время служит ему: надо дать «антракт подлинней»—и «идейный убийца», а он безусловно идейный,

измученный рефлексией до беспамятства, сам к нему явится, обя¬

зательно явится. Раскольников у Орленева ие выдерживает этой

инквизиторской диалектики, этого «обнажения приема» следствия

и после пароксизма бешенства, обессиленный, надает в обморок.

Глухая пауза в атмосфере неистовства производит неотразимое

впечатление — жизнь останавливается, мертвая тишина, оцепене¬

ние, муха пролетит, и ее слышно. (Обморок этот так запомнился

Мейерхольду, что несколько десятилетий спустя, на репетициях

чеховского спектакля («33 обморока»), он рекомендовал своим

актерам в качестве образца орленевскую технику игры — лег¬

кость, обоснованность переходов и прорыв в трагизм.) И что еще

существенно: когда на какие-то минуты в ходе диалога прямая

атака Порфирия Петровича прерывалась и он не брезговал лестыо

(«Я вас, во всяком случае, за человека наиблагороднейшего почитаю-с...»), отчего у Раскольникова мелькала надежда —

а вдруг все обернется и он выберется из петли,— эта

утешительная
мысль о возможной свободе так пугала его, что он готов был тут
же покаяться в убийстве. В пьесе такого оттенка «нового испуга»
не было, движение в последней сцене шло сплошным crescendo.
Орленев позаимствовал этот оттенок в романе и ввел его в диалог
в интересах полноты психологической картины.
Известный провинциальный актер начала века А. А. Сумаро¬
ков в неопубликованных мемуарах рассказывает, как он встре¬
тился с Орленевым после первой его заграничной поездки,— это
была хорошая пора его жизни, талант его был в расцвете, и он
играл Раскольникова как очень зрелый художник. «Четкая дик¬
ция. Необыкновенно выдержанный жест. Всеразъясняющая убеж¬
дающая мимика». И огромный талант перевоплощения! «Когда
я спросил Орленева,— пишет Сумароков, — как он добился такого
слияния с образом, он ответил: «Я очень внимательно читал ро¬
ман Достоевского. Помимо того, необходимо перерасти всем внут¬
ренним судейством тот образ, который хочешь играть, и только
тогда, когда ты сам поднимешься над ним, увидишь его под со¬
бою, меньше себя, тогда только ты сможешь его сыграть действи¬
тельно прекрасно»42. Можно оспорить слова Орленева: обяза¬
тельно ли нужна актеру такая степень превосходства над его
героем? Но невозможно поверить после этого признания, что он
был актером, полагавшимся только на голос вдохновения.
В кругу друзей, вспоминая историю своего Раскольникова, он
никогда ие упускал случая сослаться на мнение Плеханова.
Осенью 1908 года в Женеве, посмотрев «Преступление и

наказа¬
ние» с участием Орленева, Плеханов сказал, что восхищен его
игрой, и крепко обнял. Избалованный славой актер на этот раз
очень смутился, быстро переменил тему и заговорил о своей ра¬
боте над Гамлетом.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Роли сыгранные и забытые. Первая постановка «Лоренцаччио». Переводчик пьесы Мюссе — Н. Ф. Арбенин. Снова убийство на идейной подкладке. Раскольников и Лоренцаччио. История в образах искусства: Флоренция времен Александра Медичи. Маска, ставшая сущностью. Воспоминания Гната Юры. Конец петербургской оседлости. Письмо Н. Соловьевой. Инсценировка «Братьев Карамазовых». Поиски модели. Как Достоевский читал на эстраде отрывки из своего романа? Мысль о Шиллере. Премьера в Костроме в ноябре 1900 года. Две центральные сцены. Встреча с Назимовой. Любовь-лихорадка. «Братья Карамазовы» в Петербурге. Сцена допроса и слово «вдруг». Комментарий Акима Волынского. Атлетизм Мити и его душевная надломленность. Позор и гимн в одном лице. Голос Орленева; свидетельство Ю. М. Юрьева: «не сильный, чуть хрипловатый». Смех Мити. «Цемент», связавший инсценировку в одно целое.

После «Преступления и наказания» громкое, привлекавшее
публику имя Орленева замелькало на афишах, пожалуй, еще
чаще, чем в предыдущие годы. Дирекция, отозвавшись на моду,
торопила актера, и он играл новые роли, как в ранней молодо¬
сти, с двух-трех репетиций; пьесы были разные, в большинстве
своем теперь давно забытые, упоминания о которых вы не най¬
дете и в специальных справочниках. Кто, например, знает драму
князя Голицына из времен стрелецкого мятежа «Максим Субу¬
лов» — Орленев играл в этой старой драме боярина Ивана На¬
рышкина. Немало таких бесследно промелькнувших ролей было

в его репертуаре в ту зиму 1899-го — весну 1900 года. Тем инте¬
ресней, что в этой пестроте можно уловить некоторую последова¬
тельность: во-первых, стойкий интерес Орленева к истории и ее
драматическим сюжетам и, во-вторых, его возвращение к беспеч¬
ности комедии и водевиля, вкус к которым он не утерял до по¬
следних лет жизни, о чем не раз говорил в своих интервью рус¬
ским и иностранным журналистам.

Когда-то в коршевские, а потом в первые суворинские годы Орленева не смущало, что, сыграв драматическую роль и едва успев сменить костюм и грим, он выступал в легкомысленных водевилях. В этих головокружительных переменах он находил даже особую прелесть — расточительную щедрость актерского ис¬
кусства, его многозначность, его способность, бесконечно обнов¬
ляясь, оставаться самим собой. Но такое соединение контрастов
возможно было не во всех случаях. Для Федора и Раскольникова
суворииская двухчастная афиша не годилась, ставить эти тра¬
гедии вперемежку с водевилями было бы просто кощунством *.

Да и какой актер вынес бы такую нервную нагрузку! Другое дело — голицынский «Максим Субулов». 13 декабря 1899 года,
в день первого представления этой драмы, Орленев сперва сы¬
грал знатного боярина, а потом мальчика-сапожника из хорошо
знакомого нам водевиля «С места в карьер». И этот прыжок из конца семнадцатого в конец девятнадцатого века, из атмосферы
страстей и катастрофы в мир забавной путаницы не вызвал чув¬
ства неловкости у аудитории, вероятно, потому, что история у князя Голицына была сплошь бутафорской и соседство с совре¬

менным водевилем ее не оскорбляло. К тому же уроки Достоев¬
ского не прошли для Орленева даром, и он играл своего испуган¬
ного и растерянного мальчика с еще большей самоотвержен¬
ностью, чем пять или десять лет назад, в далекие нижегородские
времена, словно его нарочито веселый вызов должен был напом¬
нить зрителям, что он не порвал со своим призванием комического
актера.

Он снова и снова выступал в старых водевильных ролях, не
опасаясь, что этот низкий жанр уронит его репутацию трагика;
впоследствии он говорил, что водевильная легкость, наивность,
возбудимость послужили ему хорошей школой для роли Мити
Карамазова с ее парадоксальным сближением детского восторга
и душевного ожесточения. В ту осень и зиму он играл и новые
роли комедийного плана, например послушника Пабло в пьесе
французского поэта-академика Казимира Делавиня «Дон Жуан
Австрийский». В этой пьесе были заняты первые силы труппы, и
среди них не затерялся в эпизоде Орленев, газеты писали, что он,
как в былые времена, не устает «смешить публику» 1. Смех Орле¬
нева живой нотой ворвался в эту комедию, казавшуюся уже
тогда, три четверти века назад, замысловато-стилизованной и ста¬
ромодной. Как бы наперекор вычурности писателя игра Ор¬
ленева была па редкость скромной и непритязательной. Не был
ли его простодушный юмор реакцией на мучительную издерган¬
ность Раскольникова, недолгой мирной паузой перед новыми по¬
трясениями?

* Впоследствии, в годы гастролерства, не без некоторой внутренней борьбы он вернулся к этому «совмещению контрастов». Другой возможности познакомить публику с разными сторонами своего искусства в маленьких городах на окраинах России, куда во время странствий он попадал на один, самое большее два вечера, у него не было. И не раз после «Приви¬ дений» или «Горя-злосчастья» он играл свои знаменитые водевильные роли.

А потом по привычке он стал выступать в одип вечер в таком разнохарак¬ терном репертуаре уже повсюду.

В этом последнем петербургском сезоне Орленева едва ли не в каждом спектакле с его участием мы встречаемся с историей, пусть и в мистифицированном преломлении названных и не на¬ званных здесь авторов. Даже инсценировку тургеневского ро¬ мана «Отцы и дети» театр поставил как реминисценцию на исто¬ рическую тему, ясно обозначив место и время действия — дворян¬ ская усадьба где-то в средней полосе России в шестидесятые годы.

У Суворина были старые счеты с разночинной демократией, с ба- заровским нигилизмом, но он почему-то отнесся к тургеневскому роману на сцене с полным безучастием, как к картине давно от¬ житого, без выходов в современность. Орленеву в «Отцах и де¬ тях» досталась роль Аркадия, она ему не нравилась, он играл ее больше по обязанности, чем по влечению, и «Петербургская газета» заметила, что в этой грубой переделке он «не дал и не мог дать ничего особенно яркого» 2. А «Сын отечества», попрек¬ нув Орленева за то, что он «совсем не играл и говорил, как будто делал одолжение другим актерам», снисходительно признал,

что маленькую сценку объяснения в любви «он провел с такой подкупающей юношеской искренностью, что ему за эти несколько слов можно было простить всю остальную небрежность» 3. В ме¬муарах Орленев даже не вспомнил о роли Аркадия; после До¬стоевского она казалась ему слишком очевидной и упорядочен¬ной, вся на одном тоне, вся в одном измерении.

Большие надежды театр связывал с пьесой Щедрова «Гор-дйня», где у Орленева была роль дворянского сына Матвея Буя-носова — силача и забубенной головушки. Суворин одобрил эту драму из быта русского боярства начала XVIII века, потому что ее автор в истории помимо фона различал еще и лица и предста¬вил эпоху петровских реформ в образе столкновения двух видов насилия — царского и боярского, сверху и снизу. Для демонстра¬ции грубости нравов в соответствии с общим жестоким, полувар-варским колоритом пьесы Щедров придумал сцену медвежьего боя, хотя сомневался в ее художественном эффекте; но у дирек¬ции сомнений не было, и вокруг этой пантомимической сцены и разгорелись споры. Театр нашел человека, много раз участвовав¬шего в медвежьей охоте и хорошо знавшего медвежьи ухватки, его обрядили в звериную шкуру. Этого ряженого статиста приво¬зили из-за кулис на дровнях. Медведь был невозмутимо спокоен, и только когда навстречу ему выходил Матвей Буяносов и начи¬нал дразнить, чтобы помериться силушкой, бедный, теперь уже разъяренный медведь становился на задние лапы и

обрушивался
всей тяжестью на обидчика. Завязывался смертельный поединок
между человеком и зверем, человек оказывался более увертли¬
вым, и зверя, заколотого кинжалом, убирали со сцены.
В паше время трудно представить себе, чтобы актер, только
что сыгравший Раскольникова (после премьеры «Преступления и
наказания» не прошло и месяца), согласился выступить в роли
такого былинного молодца. Нельзя сказать, чтобы Орленеву нра¬
вился этот цирк, но в затее театра было озорство, какая-то форма
эпатажа, общественного скандала, на который его легко было
подбить. Критика возмущенно спрашивала: зачем Суворину и его
претендующему на академичность театру понадобился этот бала¬
ган? Суворин сразу откликнулся и объяснил, что сцена медвежьего
боя нужна ему как краска быта, «весьма обыкновенная в древней
России», и как некий психологический символ борьбы и расправы
в петровском государстве. «Вслед за сценой медвежьего боя, —
писал он в «Новом времени»,—начинается другая сцена, где боя¬
рина, осмелившегося не подчиниться новшествам Петра Великого,
берут силой и взваливают на те дровни, на которых привезли
медведя, и увозят из Москвы, чтобы представить его перед очи
грозного преобразователя». Суворин проводит прямую параллель:
«Грубые боярские нравы... груб и нрав Петра... Дразнят мед¬
ведя, и он лезет на рогатину. Дразнят человека, и он поступает
иногда, как медведь. Тут есть место для серьезной мысли» 4, —
многозначительно заканчивает ©и свой ответ критикам. В пылу

полемики о правде и ее подобии в истории и на сцене где-то в тени остался Орленев и его герой, и нам известно только, что играл он дворянского сына Буяносова с некоторым уклоном в не¬врастению, чтобы скрасить и усложнить заурядность этого бой¬цовского романтизма.

И наконец, «Лорензаччио», тоже историческая драма, которую Орленев поставил в свой бенефис 2 февраля 1900 года. Когда-то Золя назвал ее самой глубокой пьесой Альфреда де Мюссе, до¬стойной традиции Шекспира, и пожалел, что из-за трудности по¬становки — в ней тридцать девять сцен! — и «смелости некоторых положений» никто еще не решился ее сыграть. Но «очевидно, что рано или поздно попытка будет сделана, и я ей предсказываю огромный успех» 5. Первую такую попытку сделала Сара Бернар в 1896 году. Четыре года спустя пьесу Мюссе для русского зри¬теля открыл Орленев. Правда, честь этого открытия он должен разделить с переводчиком Н. Ф. Арбениным.

Несколько слов об этом недюжинном человеке и его несчаст¬ливой судьбе. Богато одаренный, жадный к знаниям, он начал с курса математики в Московском университете, потом увлекся филологией и изучил несколько европейских языков, потом на¬стала очередь журналистики — в изданиях девяностых и начала девятисотых годов он напечатал цикл статей на историко-теат¬ральные темы (например, «Мюссе и Рашель»), не потерявших значения и в наши дни. И все эти и другие увлечения, без оттенка дилетантизма, он считал преходящими и случайными и свое единственное призвание видел в профессиональном актерстве.

А актер он был посредственный, без огня, без легкости, со

сле¬

дами тяжелой муштры, с повышенной экзальтацией, так не гар¬
монировавшей с его обликом, с его сосредоточенно неторопливой
нахмуренностью. Когда Арбенин умер, еще не старым, сорока
трех лет от роду, в некрологе «Ежегодника императорских теат¬
ров» было сказано, что его репертуар состоял из второстепенных
трагических (в костюмных пьесах) и характерных ролей. «Это
был очень полезный и образованный актер»6. Какие жестокие
слова для человека, у которого были смелые планы преобразова¬
ния русского театра, реформатора, мечтавшего о возрождении
Шиллера и новой актерской школе романтического направления.

Но что поделаешь, если за двадцать два года службы в импера¬
торских театрах, сперва в Москве и потом в Петербурге, едва ли
не самая заметная его роль — это актер в «Гамлете». Так, до
конца не примирившись со своим незавидным положением в те¬
атре, Арбенин с присущим ему размахом стал работать для
театра как переводчик.

«Лорензаччио» он перевел еще в начале девяностых годов
в расчете на бенефис Ленского. Неожиданно вмешалась цензура,
пьесу запретили, и она долго ждала своего часа. Теперь, посмот¬
рев Орленева в «Преступлении и наказании», Арбенин подумал,
что этот час настал: вот актер, который поймет и сыграет «от¬
чаяние раздвоенной души» Лорензаччио. Что касается цензуры,
то уломать ее в Петербурге будет легче! Знакомство с Орленевым
у него было давнее, еще с московских времен, Павел Николаевич
однажды был у него дома, и притом заметьте — на читке запре¬
щенного «Лорензаччио». Орленев хорошо помнил этот вечер

и,

перечитав захватившую его воображение пьесу, без колебаний

взял ее для бенефиса. Потом в мемуарах он написал: «Роль

опять трагическая, с идейным убийством, вроде Раскольникова» 7.

Правда, привлекла его роль Лорензаччио не столько сходством

с Раскольниковым — при известном постоянстве художественных

интересов он всегда искал в их очерченных границах разнообра¬

зия,— сколько непохожестью и новизной задачи. В первом от¬

клике журнал «Театр и искусство» отметил, что в игре Орленева,

«очень хорошего Лорензаччио», пе слышно отголоска «двух его

излюбленных больших ролей (царя Федора и Раскольникова)» и

что «большинство сцен» он ведет по-новому, «тщательно обдумав

нервный облик Лорензаччио» 8.

Самые аспекты игры у Достоевского и Мюссе оказались

разные. Напомню, что Раскольников в инсценировке совершает

убийство в самом начале действия и дальнейшее развитие драмы

посвящено психологическому исследованию обстоятельств, проис¬

шедших вслед за тем. А у Лорензаччио все события предшест¬

вуют убийству, и только в самом конце, в пятом акте, понимая

бесцельность своего тираноборства, он подводит неутешительный

итог: «Я был машиной, созданной для убийства, но только для

одного убийства». И честолюбие у них разное. У Раскольникова

оно, скорее, теоретическое, он открыл идею, как ему кажется, все¬

человеческого масштаба и хочет ее проверить, не считаясь с тем,

что его эксперимент должен быть оплачен кровью. А у Лорен¬
заччио честолюбие более замкнутое в себе, более эгоистической
окраски. Всеми его поступками движет ненависть к герцогу, узур¬
патору Флоренции, и выход есть только такой — его надо убить,
причем убить должен он, и никто другой! Это его миссия, его
жребий, так он войдет в историю и «человечество сохранит на
своем лице кровавый след» раны от его меча.
Он не знает, как люди в будущем назовут его — Брутом или
Геростратом, но так или иначе он «не даст им забыть себя».
Этот геростратовский мотив совершенно чужд Раскольникову.
И философия у них разная. При всем культе избранничества и
неприязни к толпе и статистике трагедия Раскольникова, как ее
играл Орленев, это прежде всего трагедия его разъединенности
с людьми, о чем мы много писали в предыдущей главе. А Лорен¬
заччио не ищет общения и не нуждается в нем. Его упрекают
в том, что он презирает людей. Он отвергает этот упрек с такой
поправкой: «Я их не презираю, я их знаю». И вот формула его
обескураживающего знания: он готов признать, что злых людей
не так уж много, гораздо больше слабых, а еще больше равно¬
душных. Но и те, и другие, и третьи ничем не могут удивить его
и ничего не прибавят к его знанию. От пресыщения этот «идей¬
ный убийца» иногда скучает,— состояние духа для Раскольни¬
кова невозможное.
У исторических героев Мюссе были реальные прототипы, ра¬
зобраться в сложности их отношений Орленеву помог Арбенин,
специально изучавший эпоху и хроники тех лет. Через полгода
после суворинской премьеры в «Вестнике иностранной

литера¬
туры»9 появилась его статья о «Лорензаччио», комментарий
к пьесе, в какой-то мере отразивший и опыт Орленева, хотя пря¬
мую ссылку на него вы найдете только в примечании редакции.

На репетициях и в беседах актер не раз задавал переводчику бес¬
покойный вопрос о том, где проходит граница между подвигом и
злодейством у его героя и есть ли такая граница. Арбенин отве¬
чал ему словами Толстого, что безусловно добрых или безусловно
злых людей не бывает; таков и Лорензаччио, он разный и меня¬
ющийся, и в свете этих перемен и следует рассматривать его тра¬
гедию. Однако мы еще ничего не сказали о том, как развиваются
события в этой старой романтической пьесе.

В тридцатые годы XVI века Флоренцией безраздельно управ¬
лял кровавый и распутный герцог Александр Медичи, и рядом
с ним, у самой вершины власти, был его близкий родственник Ло¬
ренцо Медичи (Лорензаччио — фамильярно-презрительная пере¬
делка его имени), доверенное лицо тирана и непременный участ¬
ник его преступлений и оргий. Тайный республиканец, гордо на¬
зывающий себя новым Брутом, он выбрал путь обмана и принял
маску трусливого и погрязшего в пороке светского негодяя, чтобы
завоевать доверие своего господина и своей намеченной жертвы.

И хотя это притворство тяготит юношу, он искусно ведет двойную
игру и в назначенный час убивает герцога. Но смелая попытка
насилием подавить насилие оказывается совершенно бесцельной.

Она бесцельна прежде всего для судьбы Флоренции, потому что силы республиканцев слишком слабы, разрозненны и не под¬готовлены для того, чтобы использовать критическую ситуацию, создавшуюся после убийства Александра Медичи; к тому же скандальная репутация Лорензаччио не внушает к нему доверия — кто рискнет стать его союзником в политическом заговоре! И на смену старому тирану приходит новый, ничем не лучший. Траге¬дией кончается это единоборство с насилием и для самого Лорен¬заччио. Он так долго и с таким увлечением притворялся, что в. конце концов маска становится его сущностью, и, по выражению Г. Брандеса, он «делается всем тем, чем прикидывался» 10. Силь¬ный и оригинальный ум, при всем его безграничном честолюбии, когда-то ставивший перед собой возвышенные задачи, он теперь постыдно унижен. Лорензаччио чувствует себя заурядным убий¬цей, который расправился с другим убийцей; не тираноборцем, а, говоря современным языком, вульгарным мафиозо. Мысль, что он уходит из жизни «никем не понятый и всеми презирае¬мый», более всего и мучает Лорензаччио. Орленев так и понял драму Мюссе, вернувшись к старой и неизменно привлекавшей его идее о ненадежности добра, если к нему надо идти путем зла.

В Театральном музее имени Бахрушина сохранился рабочий экземпляр «Лорензаччио» с пометками Орленева11. По этой до¬шедшей до нас последней, уже послереволюционной сценической редакции пьесы мы можем судить об отношении актера к своей роли. Повторилась уже знакомая ситуация: в двойственности

ге¬
роя, поначалу пугавшей Орленева, он в какой-то момент увидел
источник и смысл трагедии. Заступничество и сострадание было
в самой основе его искусства, много позже он говорил американ¬
ским газетчикам, что для него всегда заманчиво за туманами и
неприглядностью истории найти скрытый «луч света». Так, сквозь
искаженные черты Лорензаччио он разглядел его незаурядную
личность реального человека своего времени, к которому природа
была расточительно щедра и чья судьба сложилась самым бес¬
славным образом. Вот почему, играя эту романтическую роль, Ор-
ленев остерегался парадности и костюмиости, которые по тради¬
ции сопутствовали всякой исторической драме, да еще итальян¬
ской, да еще связанной с домом Медичи... Вопреки такой наряд¬
ной рутине Орленев искал для Мюссе жизненного тона, и в дни
репетиций «Лорензаччио» усердно посещал ресторан на Большой
Морской, где собиралась не очень многочисленная и очень разно¬
шерстная итальянская колония в Петербурге. Солидные анти¬
кварь, учителя музыки, скромные инженеры-строители, потомки
когда-то знаменитых художнических династий, еще более скром¬
ные служащие банков и фирм и т. д. очень мало что могли ему
дать для понимания национального типа флорентийца XVI века.
Но какие-то характерные интонации голоса, какие-то живые же¬
сты он подметил. А дальше вступало в силу его воображение.

В конце концов он постигает тайну: все сводится к тому, что в груди его Лорензаччио как бы поселяются два человека и их сосуществование с первой минуты омрачается неприязнью и враждой. Ритм этого сосуществования очень изменчив. Есть сцены, где Лорензаччио так входит в роль насильника и грязного сводника, что для благородного мстителя уже не остается места; волна цинизма, по жестокости не уступающего свидригайловскому, захватывает его, и он весь отдается своему зловещему ли¬ цедейству. Так, например, проходит первая встреча с герцогом, где потерявший всякую узду комедиант с упоением говорит об «утонченном аромате» распутства в «атмосфере детства». Сцену эту Орленев охотно опускал, несмотря на то, что по логике сю¬ жета она была необходима. И есть сцены, где наружу выры¬ ваются его затаенные чувства и он не должен скрывать своих намерений, хотя быть откровенным до конца он и тогда не ре¬ шается. Как дорожит он этими минутами призрачной свободы и с каким ожесточением фехтует с бретером Скоронконколо (начало третьего действия), готовясь к убийству герцога. В этих и некото¬ рых других сценах два человека в образе Лорензаччио живут как бы попеременно, сменяя друг друга, а самые сильные сцены драмы те, где две враждующие сущности героя Мюссе образуют некий симбиоз и живут одновременно.

На этом принципе совместности были построены два его зна¬ менитых монолога — накануне убийства и в ночь самого убий¬ ства, в которых, по словам В. Дорошевича, Орленев достиг «по¬ истине трагического подъема, глубокого, потрясающего» 12. Мне¬ ние это не было единодушным. После суворииской премьеры

среди
критиков раздавались голоса, что играет Орленев по-своему хо¬
рошо, но до силы и могущества, обязательных в трагедии, под¬
няться не может. Дорошевич не согласен с этой критикой: «Да
откуда же Лорензаччио взять могущество?» — спрашивает он.
«Срывающийся голос, истеричный тон как нельзя более подхо¬
дят, как нельзя лучше рисуют» надорванного, исстрадавшегося
героя Мюссе, который больше не верит в себя и в свой подвиг.
«В этом тон трагедии — Врут, который истерически плачет». Воз¬
можно, что такое понимание трагедии не согласуется с традици¬
онной поэтикой, но разве оно не соответствует некоторым особен¬
ностям духа той мятущейся и не определившей своей позиции
в жизни интеллигенции, которая окружала актера и его критиков
в 1900 году?
После сказанного не создастся ли у наших читателей впечат¬
ления, что Орленев строил эту роль как архитектор, строго по
чертежу, что он был придирчивым аналитиком, подолгу обдумы¬
вающим каждый шаг на сцене, иными словами, что его талант
был рассудочно умозрительным, с обостренным и тормозящим во¬
ображение чувством самоконтроля? Но это будет неверное впечат¬
ление. Величие искусства Орленева в том и заключалось, что при
всей его обдуманности оно всегда оставалось по сути импровиза¬
ционным, отзывчивым к новым впечатлениям, таящим в себе
перемены. И детски непосредственным. Эйзенштейн, восхищаясь
искусством Чаплина, особо отмечает его способность видеть мир
«детскими глазами», без «осознавания и изъяснения» 13.

Таким талантом видеть мир «детскими глазами», видеть во внезапности движения обладал и Орленев. А предшествовавшее моменту его творчества «осознавание и изъяснение» никогда не стесняло его фантазии.

В начале века Гнат Юра, впоследствии знаменитый деятель украинской сцены, а тогда скромный любитель из города Елизаветграда, посмотрев игру Орленева в «Лорензаччио», так восхи¬тился ею, что и в глубокой старости говорил об этой романтиче¬ской роли как об одном из самых сильных своих театральных впечатлений. В автобиографической книге «Жизнь и сцена» Гнат Юра писал, что к профессии актера его толкнуло знакомство с прекрасным искусством Художественного театра; однако не¬посредственным «виновником» его окончательного решения по¬святить себя сцене был Орленев. «Меня связывала с ним креп¬кая дружба. Он оказал на меня большое влияние, способствуя формированию моих мыслей, чувств и идей. Это произошло тогда, когда Орленев готовил своего прославленного Гамлета» 14. Идя по стопам Орленева, уже в послеоктябрьские годы Гнат Юра сыграл Лорензаччио и назвал эту роль в числе своих удач в классическом репертуаре, рядом с Лукой и Бароном в «На дне» и Освальдом в «Привидениях». Так прослеживается орленевская традиция в истории нашего послереволюционного многонационального ис¬кусства.

Лорензаччио — последняя роль актера в театре Суворина. Кон¬чился век, и вместе с ним тончилась и петербургская оседлость Орленева (потом он будет выступать в этом театре как

гастро¬
лер). В мемуарах он объясняет свой уход стечением непредви¬
денных обстоятельств. Все получилось как бы само собой: в те¬
атре Корша были объявлены гастроли Горева, в последнюю ми¬
нуту он тяжело заболел, никакой замены ему не было, антрепре¬
нер, спасая положение, кинулся к Орленеву и предложил ему на
правах гастролера сыграть «Преступление и наказание». Он ко¬
лебался, Корш настаивал, сулил большие деньги, поил дорогим
коньяком, взывал к его московскому патриотизму, привлек
к своей интриге Николая Тихоновича, которому очень хотелось,
чтобы его все еще недостаточно признанный в Москве сын блес¬
нул в трагическом репертуаре. Перед таким объединенным нати¬
ском Орленев дрогнул и дал согласие. А после московских гаст¬
ролей, хотя газеты отнеслись к ним весьма холодно, поднялся шум
на всю Россию (коршевская марка высоко ценилась в провин¬
ции). Орленева рвали во все стороны, предлагали неслыханные
гонорары, обещали по-царски встретить и по-царски проводить,
и он втянулся в этот круговорот, в этот бешеный галоп по го¬
родам и театрам России и западного мира. Все было, действи¬
тельно, так, как пишется в книге Орленева, если к тому еще доба¬
вить, что в тот момент, когда он выбрал своим уделом скитальче¬
ство, его уже тяготила служба в театре у Суворина. Рутина здесь
была благообразная, но все-таки рутина, и она ему приелась; ни¬
каких планов у него не было, пока что он искал одного — воль¬

ности. Вероятно, он понимал, с какими опасностями связано гаст¬
ролерство: отчаянная работа на износ, яркий недолгий взлет и
к сорока годам забвение — сроки Иванова-Козельского... Но так
далеко он не заглядывал, у него было еще время впереди, и он
рассчитал, что если нужно мириться с неизбежностью, то лучше
хоть в молодые годы не чувствовать на себе узды и жить как хочется.

Весной 1900 года слух о том, что Орленев бросает суворин-
ский театр и уезжает в провинцию, пошел по Петербургу, и неиз¬
вестная нам поклонница его таланта Н. Соловьева написала
письмо Суворину, хорошо показывающее, как современники це¬
нили искусство Орленева и как проницательно понимали то но¬
вое, что он внес в русский театр:

«Алексей Сергеевич! Боже мой! Вчера я узнала, что Орленев
уходит из вашего театра — я не верю этому. Как это могло слу¬
читься? Неужели вы, первый подметивший в маленьком никому
не известном актере искру божию, вы, выдвинувший, подчерк¬
нувший его огромное дарование, вы, создавший его, допустите,
чтобы он ушел? Нет, это невозможно... Что же будет с вашим
театром, что будет с нами? Кем вы замените его? Тинского, Ми¬
хайлова, Яковлева можно заменить другими, много у нас талант¬
ливых людей, занимающих их амплуа, но кого вы поставите на
место Орленева? Ведь одним артистом его не заменить; кто вам
сыграет одинаково прекрасно и идеально царя Федора и Пабло
из «Дои Жуана», Раскольникова и слугу из «Невпопад», Лорен-
заччио и гимназиста в «Школьной паре» и пр. и пр.?»

«Никто и никогда! — уверенно отвечает Н. Соловьева и про¬
должает: — Другого такого громадного таланта вы не найдете ни¬
где. Кто, наконец, так подойдет к духу теперешнего времени, как
он? Ведь все эти Тинский, Яковлев, Михайлов, Бравич — бес¬
спорно талантливые люди, но разве в их талантах есть что-ни¬
будь исключительное, свое, самобытное, живое? Тинский может
быть заменен Ленским, Яковлев, Михайлов — Давыдовым и т. д.

А Орленев — это явление совершенно новое в нашем театре, в его
даровании чувствуется что-то необыкновенное, особенное, ка¬
кая-то новая невидимая сила, какая-то широкая мощь, великая
и чуткая душа. Он не похож ни на кого, и никто не может быть
на него похожим... Подумайте, что станет с ним в провинции,
он опошлится, измельчает, собьется с пути, его погубят там, со¬
вершенно извратят его талант». И дальше Соловьева пишет, что
в благоприятных условиях развитие Орленева пойдет «громад¬
ными шагами» и он заслужит всемирную известность, ничем не
уступая Сальвини или Росси. Письмо заканчивается словами:
«Вы не сделаете этого, Алексей Сергеевич, это было бы слишком
грустно» 15.

Это необычное, проникнутое страстным голосом убеждения
письмо произвело большое впечатление на Суворина, но удержи¬
вать Орленева он не стал и только сказал, что, если ему надоест
бродяжничество, пусть возвращается в театр, двери для него все¬
гда будут открыты, и даже дал ему взаймы две тысячи рублей на
поездку, отметив эту щедрость меланхолической записью в днев¬

нике под датой 2 августа 1900 года: «Отдаст ли?»

Приглашение Корша застало Орленева во время его работы над ролью Дмитрия Карамазова. Для этого он приехал в Москву и уединился в гостинице «Левада» — не самой комфортабельной по тем временам, но с надежной репутацией и постоянной клиен¬турой. В «Леваде» останавливались богатые провинциальные купцы, люди семейные и степенные, их деловой день начинался с рассвета, и но утрам в гостинице было тихо, можно было сосре¬доточиться; шум и движение в коридорах отвлекали Орленева от занятий, как нервного ребенка. В такие периоды затворничества он довольствовался малым: персонал «Левады» знал его вкусы, горячие калачи и чай крутой заварки ждали его в любой час су¬ток. Больше ничего ему не требовалось.

После Раскольникова его стало еще больше тянуть к Достоев¬скому, хотя он боялся повторений и уже найденного тона и не знал, па чем остановить свой выбор. Кто-то из актеров старшего поколения посоветовал ему сыграть Смердякова, потому что этот монстр, этот подлый бульонщик-созерцатель — явление невидан¬ное в русском искусстве. Лакей но всем статьям, но духу, по психологии, по профессии, по складу речи, лакей, презирающий русского мужика (его «надо пороть-с») и поклоняющийся богу европейского комфорта, заинтересовал Орленева — это ведь была не сатира с ее преувеличениями, к которым он относился с насто¬роженностью, а реализм, идущий вслед за натурой, пусть в низ-меинейших ее проявлениях. Разве это уродство не может стать предметом искусства — спрашивал он себя и поручил К. Д.

На¬
бокову инсценировать «Карамазовых» с упором на роль Смер¬
дякова.
В гастрольной поездке, дожидаясь еще не законченной инсце¬
нировки, Орленев, как всегда в таких случаях, стал перечитывать
хорошо знакомый ему роман Достоевского и пришел в отчаяние
от одной мысли, что взялся играть человека, который даже поет
по-лакейски («лакейский тенор и выверт песни лакейский» —
сказано у автора) и так постыдно труслив, как будто на самом
деле «родился от курицы». Как он мог так ошибиться и зачем
ему вникать в оттенки лакейства Смердякова? Если в «Карама¬
зовых» есть роль, которую он должен сыграть, то это роль
Мити — человека «двух бездн»,—здесь есть мерзость жизни, но
ость и ее благородство, здесь Содом, но здесь и Мадонна. Вот где
он найдет простор для своего искусства! «.. .Меня сразу захва¬
тила роль Дмитрия и как-то сразу я сумел уловить, как мне ка¬
залось, подлинный тон»,— писал Орленев в своих мемуарах16.
Вскоре он встретился с Набоковым и прочитал ему уже разучен¬
ный монолог «Исповедь горячего сердца»; в первом чтении он за¬
нимал около часа. Впечатление было такое сильное, что инсцени¬
ровщик, не рассуждая, согласился переделать уже готовую пьесу
и вывести на первый план трагедию Митеньки.
В считанные дни Набоков подготовил новый текст инсцени¬
ровки, в том же 1900 году журнал «Театр и искусство» издал ее
отдельным выпуском (автор взял псевдоним К. Дмитриев) 17. Ва¬
риант этот нельзя считать окончательным, впоследствии он

много
раз переделывался, но именно по этому варианту Орлепев в «Ле¬
ваде» готовил роль Мити Карамазова. С самого начала роль по¬
шла легко, даже слишком легко, и у него возникло сомнение — не
дурной ли это признак, так ли надо играть Достоевского? Кто из
близких ему людей мог ответить на этот вопрос? Разве что Су¬
ворин, но он был в Петербурге, а может быть, в Биаррице или
Баден-Бадене. Что было делать и на что равняться?
Орленев знал, что Достоевский в последние годы жизни не
раз читал с эстрады отрывки из «Братьев Карамазовых» и успех
имел ошеломительный. Он па этих чтениях не бывал, в год
смерти писателя ему было двенадцать лет, но в окружении ак¬
тера оказались такие счастливцы. Он кинулся к ним с расспро¬
сами и мало что узнал, отзывы были восхищенные, но самые об¬
щие: проникновенный и страстный тон, искренность и необыкно¬
венное простодушие, вдохновенная строгость без ораторских при¬
емов и т. д. Из всех услышанных тогда характеристик-оценок ему
запомнилась одна — слабый задыхающийся голос и властная,
подчиняющая себе слушателя читка. В этой точке для Орленева
сошлись сила и бессилие Карамазова, его растерянность, упадок
воли, его милая детская (у Достоевского сказано «младенче¬
ская») беззащитность и его рождающаяся в один миг отчаянная
решимость, для которой не существует физических преград, его
дерзость, его рыцарство, его стихийная, живущая в «страстях ми¬
нуты» натура, идущая напролом к цели, плюс и минус, сомкнув¬
шиеся вплотную и не поглотившие друг друга...

Только через пятнадцать лет, в апреле 1915 года, известный библиограф и историк литературы С. А. Венгеров напечатает в петербургской газете «Речь» свои воспоминания о том, как Достоевский на одном из вечеров, устроенных Литературным фондом в 1879 году, читал «Исповедь горячего сердца», проник¬ нувшись чувством Мити Карамазова. «Когда читали другие, слушатели не теряли своего «я» и так или иначе, но по-своему относились к слышанному. Даже совместное с Савиной превос¬ ходное чтение Тургенева не заставляло забыться и нс уносило ввысь. А когда читал Достоевский, слушатель, как и читатель кошмарно-гениальных романов его, совершенно терял свое «я» и весь был в гипнотизирующей власти этого изможденного, не¬ взрачного старичка с пронзительным взглядом беспредметно ухо¬ дивших куда-то вдаль глаз» 18. Венгеров называет читку Достоев¬ ского пророчеством. И эта угаданная Орленевым модель опреде¬ лила высоту его художественной задачи и то опьянение духа и со¬ стояние восторга, которое испытывал его Митя Карамазов с пер¬ вого до последнего появления на сцене.

Спор в «Карамазовых» но утихает на протяжении всего ро¬ мана (девятьсот двадцать страниц в петербургском издании 1895 года, которым пользовался Орленев), и его симфонизм об¬ разуется из непрерывного столкновения разных голосов. Но в этой гармонии, рождающейся из противостояния, нельзя упускать и мотив общности: карамазовщина — это ведь родовое понятие, и непохожие братья, по убеждению Орленева, в чем-то самом су¬ щественном повторяют друг друга. Более того, в каждом из них есть частица самого автора. Так, например, Дмитрию Карама¬

зову, как и Достоевскому, очень близок Шиллер и его герои.

В начале репетиций Орленев обратил внимание на слова Федора

Павловича, который, представляя старцу Зосиме своих старших

сыновей, говорит, что они оба из шиллеровских «Разбойников»,

почтительнейший Карл Моор — это Иван, непочтительнейший

Франц — это Дмитрий... Какой смысл в таком сравнении с ука¬

занием литературного источника? Что это, обычное кривлянье

Федора Павловича или авторское предуказание, с которым необ¬

ходимо считаться?

Если Федор Павлович прав, то он, Орленев, заблуждается,

потому что ничего французского у чистого сердцем Мити не на¬

шел, хотя и пытался найти. Шиллеровские «Разбойники» были

у него на слуху еще со времен рижского сезона, когда Иванов-

Козельский играл Франца, а он Роллера, и знаменитый трагик

заметил его среди молодых актеров провинциальной труппы.

Роль Франца Иванов-Козельский вел на высоких тонах, в одном

почти не меняющемся напряженном ритме, что придавало некото¬

рую монотонность его открыто злодейским, «сатанинским» моно¬

логам. Но какой законченный характер вырастал из этой бедной

переходами и нюансировкой игры, из этого холодного ожесточе¬

ния рассуждающего честолюбца! Пожалуй, еще большее впечат¬

ление на Орленева произвел в роли Франца Любский — тот са¬

мый вольнолюбивый и презирающий житейскую сутолоку талант¬

ливый актер-забулдыга, которым Орленев не переставал восхи¬

щаться, хотя его свирепая необузданность порой казалась ему

все-таки чрезмерной. Франц у Любского был не только бунтарем
и философом зла, он был еще страдающим человеком. Тем не ме¬
нее никакого сходства с Митей Карамазовым у него тоже не было.
В самом деле, мог ли этот герой Достоевского даже в самые горь¬
кие минуты падения сказать, что совесть — это глупая выдумка,
пригодная только для того, чтобы обуздывать страсти черни и дураков?
Нет, слова Федора Павловича такое же скверное комедиант¬
ство, как и все прочие его каверзы и скандальные выходки на
встрече у старца. Но мысль о Шиллере, возникшая по косвенному
поводу, не прошла для Орленева бесследно *. И не только из-за
внешних обстоятельств — в «Исповеди горячего сердца» есть
строчки из шиллеровских стихов, которые актер первоначально
сохранил в своем монологе и читал, не повышая голоса, чуть-чуть
замедленно, как бы извлекая из недр памяти. Это было воспоми¬
нание о чувствах, глубоко задевших Митеньку Карамазова. И это
была еще формула его жизненного итога. Стихи о Церере и чело¬
веке («И куда печальным оком там Церера ни глядит —в униже¬
нии глубоком человека всюду зрит!»), к которым он обращается
в состоянии предельной униженности, не приносят ему исцеления,
он все глубже и глубже погружается в «позор разврата». И где-то
на грани бездны и окончательной капитуляции он взывает к си¬
лам добра и человечности в благородной шиллеровской манере —
страстной, возвышенной и непридуманно-наивной, без всяких
скептических поправок и оговорок, подсказанных эстетикой но¬

вого, здравомыслящего века. На языке Достоевского этот неожи¬
данно судорожный взлет духа Митеньки запечатлен так: «И вот
в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн». Эту фразу Орле-
нев считал едва ли не ключевой, основополагающей для своей
роли. Впоследствии монолог Мити, открывающий действие «Кара¬
мазовых», пришлось сильно урезать; пострадала и божественная
Церера с печальными глазами. Вперед выдвинулись события, дви¬
гающие сюжет, за счет философии и каламбура. Но и в этой со¬
кращенной «Исповеди» у Орленева ясно звучала тема позора и
гимна; запятнанный, затоптанный, погрязший в пороке человек
прославлял чистоту духа как высшую ценность жизни.

Постепенно контуры роли Карамазова прояснялись. Орленев
работал с азартом, но с перерывами: начал в Орле, сильно про¬
двинулся в Москве, гастроли у Корша прервали его занятия, по¬
том незаметно наступило лето, он выступал где-то в провинции,
отдыхал на юге, вместе с Набоковым в Ялте переделывал инсце¬
нировку «Карамазовых». Осенью 1900 года, отозвавшись на при¬
глашение антрепренера Бельского, знакомого ему еще по Ниж¬
нему Новгороду, он поехал в Кострому, чтобы сыграть Достоев¬
ского. Бельский был искушенный театрал и обещал Орленеву «до¬
тянуть до кондиции» роль Карамазова. Но едва они встретились,
как выяснилось, что кондиции антрепренера требуют, чтобы До¬
стоевский перестал быть Достоевским и стал заурядным репер¬

туарным автором восьмидесятых-девяностых годов. Орленев веж¬
ливо, но недвусмысленно отказался от такой режиссуры, и у Бель¬
* В записных книжках Орленева есть интересная пометка о музыке,
сопровождавшей «Исповедь горячего сердца» в его «Карамазовых». Он на¬
зывает оду «К радости» Шиллера, которую Бетховен ввел в хоровой финал
Девятой симфонии 19.
ского хватило ума по лезть в наставники к актеру, поразительно
изменившемуся за те двенадцать лет, которые прошли после ни¬
жегородского сезона. В Костроме Орленев в первый раз сыграл
Карамазова, и «Костромской листок» заметил, что «переделка
Дмитриева», если судить по первому ее представлению в город¬
ском театре, понравилась публике 20.
В этих «Карамазовых», говорилось в газете, «действительно
есть ряд сильных сценических положений, обеспечивших успех
пьесе», несмотря на то, что от всеохватывающей панорамы До¬
стоевского в театре остался только один ее аспект, связанный
с Дмитрием Карамазовым, важный в общей композиции романа,
хотя и нарушающий его великую архитектуру. Только есть ли
у драмы, которая обращается к эпопее, другой выбор, кроме такой
вынужденной перемонтировки текста? И можно ли забывать, что
образы бессмертных книг возрождаются на сцене театра в зримой
трехмерности и в той неожиданно новой трактовке, которая идет
уже от актера-интерпретатора? Игру Орленева «Костромской ли¬
сток» оценил очень высоко, признав, что талантливый гастролер
еще раз с блеском доказал «свою высокую способность к истолко¬

ванию персонажей психически неуравновешенных», подчеркнув
при этом, что его Дмитрий Карамазов — «живое, близкое и по¬
нятное для зрителей лицо». Любопытно, что в этом первом от¬
клике провинциальной газеты отмечаются две особо удавшиеся
актеру картины—«длинный рассказ Дмитрия брату Алеше»,
проведенный с замечательным разнообразием тона и богатством
мимики, и «допрос Карамазова прокурором и следователем», где
внимание публики достигает «высокой степени напряжения».
С теми или иными вариантами похвала эта повторялась потом
в десятках, если не сотнях рецензий, написанных по поводу
игры Орленева в «Карамазовых». Рецензия «Костромского ли¬
стка» интересна еще и потому, что в ней впервые рядом с Орле-
невым упомянуто имя Аллы Назимовой, про которую сказано, что
она, хоть и молода годами для роли Грушеньки, но «каждое ее
появление вызывало живейший интерес в публике». Со встречи
с Назимовой начинается новая страница жизни Орленева.
У Достоевского в «Исповеди горячего сердца» Митенька Ка¬
рамазов рассказывает Алеше, как, обозлившись на Гругаеньку,
пошел к ней, чтобы выместить обиду, и потерял себя; увидел
инфернальницу, и все полетело «вверх пятами», «грянул гром,
ударила чума, заразился и заражен доселе». Почти такое же по¬
трясение испытал Орленев, когда из зрительного зала в первый
раз увидел на сцене Назимову в маленькой роли знатной патри¬
цианки Попей Сабины в инсценировке популярного романа
Г. Сенкевича «Камо грядеши». Пойся и в романс лицо эпизодичс-
ское, а в театре у нее и слов-то почти не было, и тем не менее,

увидев юную дебютантку — она была моложе Орленева на целых
десять лет,— он потребовал, чтобы именно ей поручили роль Гру-
шеньки. Для своего возраста она уже много что повидала: дочь
ялтинского аптекаря Левентона (Назимова — ее театральный псе¬
вдоним) училась в Швейцарии музыке и танцу, потом прошла
курс в Москве в Филармоническом училище у Немировича-Дан¬
ченко, но как актриса пока что ничем не отличилась. Обращала
на себя внимание только ее красота, при всей строгости очень
броская, красота южноевропейской женщины, не то францу¬
женки, не то испанки. Во всяком случае, на русскую «инферналь-
ницу» в духе Достоевского она не была похожа, и выбор ее па
роль Грушеньки вызвал в труппе недоумение. Орленев не при¬
слушивался к этим толкам, с первого взгляда он поверил в звезду
Назимовой и по праву гастролера настоял на своем.
Играла она Грушеньку, я сказал бы, очень толково, она была
умная и деловая женщина и все делала толково, но воодушевле¬
ния в ее игре не было. Орленев этого не замечал, захвачен¬
ный своим испепеляющим карамазовским чувством. В книге
А. А. Мгеброва, актера МХТ и Театра Комиссаржевской, извест¬
ного театрального деятеля первых послереволюционных лет,
друга и соратника Орленева, оставившего о нем очень интерес¬
ные воспоминания, говорится, что «Алла Назимова была, быть
может, единственной женщиной в жизни Орленева, которую он
действительно глубоко любил. В нее он вложил все свои творче¬
ские силы. Из нее он создал актрису, которая... стала знаменитой
в Америке» 21. Эту любовь можно назвать наваждением, лихорад¬

кой, и их неожиданное и трагическое для Орленева расставание

в Америке в 1906 году оставило незаживающий след в его памяти.

Тогда в Костроме ничего в заведенном порядке жизни актера на гастролях как будто не изменилось — и все стало другим. На¬ зимовой очень нравился Орленев, но виду она не подавала и дер¬ жалась изысканно любезно, хитро уклоняясь от объяснений. При¬ выкший к успеху у женщин, он был несколько растерян и не знал, как себя вести. В ожидании каких-то необыкновенных и счастливых перемен он репетировал Карамазова и потом, сыграв его, день за днем повторял эту роль, не чувствуя усталости. «Го¬ товя любую роль, я всегда знал — через столько-то часов или минут кончится спектакль, наступит обыкновенная ночь, за ко¬ торой последует снова день со своими будничными делами, ра¬ достями и заботами,— пишет Л. М. Леонидов в своих воспомина¬ ниях.— А когда я шел играть Митю... я как бы шел на муки, на страдания, и завтрашний день пропадал из поля моего зрения» ".

Орленев играл Митю легко, сам удивляясь этой легкости.

В дни, когда шла инсценировка «Преступления и наказания», уже с утра он был мрачен, подавлен, неразговорчив и только после спектакля приходил в себя. Совсем по-другому он чувство¬ вал себя, когда играл Карамазова. «Настроение у него было доб¬ рое, слегка приподнятое,— вспоминает Вронский.— «Исповедь горячего сердца» — монолог в первой картине, который длится бо¬ лее получаса, не отнимал у него силы, и в дальнейших картинах он не чувствовал никакого упадка энергии» 23. Так было в поздние годы, так было и в ту костромскую осень, когда он встретил

На¬
зимову и, обжегшись се холодом, все свое нерастраченное чув¬
ство отдал Достоевскому и его герою. Внезапная и пока еще не
нашедшая ответа любовь открыла ему заповедный мир Карама¬
зова; исиоведыическое, проникнутое автобиографическими моти¬
вами искусство Орленева расцветало от таких жизненных встря¬
сок. Раскольникова ему надо было понять и к нему привыкнуть —
там была теория, тайна, эксперимент, а здесь была сама при¬
рода — вздыбленная, разъятая, бедственная, но близкая ему
в каждом ее движении. И от избытка чувств ему хотелось как
можно чаще играть Митю Карамазова, играть повсюду, куда
только его не позовут, и, конечно, в Петербурге у Суворина, где
ждали его возвращения.
До того как попасть в Петербург, он пространствовал по про¬
винции: из Костромы поехал в Вологду, город своей артистиче¬
ской юности,— к антрепренеру Судьбинину. И здесь успех
у него был шумный — он играл Карамазова и стал готовить роль
Гамлета в переводе Полевого. Работать он согласен был с утра
до ночи: «хотелось все больше и больше развернуть себя»,— пи¬
сал Орленев об этой осени 1900 года. Сильное чувство не давало
ему ни минуты покоя, от рассудительного профессионализма,
как-никак нажитого им за годы скитаний, теперь не осталось и
следа, планы у него были романтически дерзкие, и ему казалось,
что все задачи ему по силам. Он начнет с Гамлета... Пока что он
с самозабвением играл Карамазова, из Вологды на какое-то время
вернулся в Кострому, потому что здешняя публика «еще не пере¬
смотрела» все его спектакли. Из Костромы отправился в

Рязань,
куда зачем-то приехал уже очень знаменитый Шаляпин. Они
были давно знакомы и относились друг к другу с интересом, но
без особого расположения; их беседы обычно заканчивались ссо¬
рами, что не мешало им спустя какое-то время встречаться как
близким друзьям.
Поезд из Рязани в Москву уходил в семь часов утра, и всю
ночь оба актера провели на вокзале. «Шаляпин... был в ударе.
Мы говорили с ним об искусстве... и выпили весь буфетный конь¬
як». В это время Орленев уже получал большие гонорары и тра¬
тил их с такой щедростью, что на переезды из одного города
в другой у него никогда не хватало денег. Его транспортировка
входила в обязанности антрепренеров, они вели расчеты между
собой по принципу «наложенного платежа». О кутежах Орленева
в артистической среде ходили легенды, он сам о себе впоследствии
писал, что тогда, в начале века, был «пропитан насквозь Дмит¬
рием Карамазовым, его удалым духом». Но это была удаль озор¬
ная и остроумная, без меланхолии и вспышек мрачности, которые
позже (впрочем, это случалось и раньше) отравляли его сущест¬
вование.
В Петербург он попал в самом начале 1901 года. До того
к нему в Кострому приезжал Набоков и по поручению Суворина
предложил вернуться в его театр. Орленев нетерпеливо ждал
этого приглашения, а получив его, закапризничал и стал дикто¬
вать свои условия — вернуться он согласен, но уже на особом по¬
ложении гастролера, с другой оплатой и обязательной «красной
строкой» на афише. Суворин, несмотря на недовольство в

труппе,
принял этот ультиматум, и 26 января 1901 года в Театре Литера¬
турно-художественного общества состоялась премьера «Братьев
Карамазовых». До начала гастролей в столице у Орленева остава¬
лось несколько свободных дней, и он решил провести их с поль¬
зой. Еще во времена «Федора» он сблизился с известным петер¬
бургским литератором Акимом Волынским; теперь с чьих-то
слов он узнал, что этот почитатель его таланта пишет книгу под
названием «Царство Карамазовых». Роль свою Орленев изучил
досконально, часто ее играл, играл с подъемом, и все-таки
в чем-то сомневался; ведь среди его консультантов серьезных зна¬
токов Достоевского на этот раз не было. А невыясненных вопро¬
сов у него накопилось много, вопросов, касающихся даже стили¬
стики романа.
Он, например, не мог понять, почему в авторских замечаниях
по поводу Мити так часто встречается слово вдруг, особенно ча¬
сто в сцене допроса, такой важной для его концепции роли:
«И вдруг ему показалось что-то странное...» (стр. 528); «—Что
это вы, господа? — проговорил было Митя, но вдруг, как бы вне
себя, как бы не сам собой, воскликнул громко, во весь голос...»
(стр. 528); «Молодой человек в очках вдруг выдвинулся впе¬
ред...» (стр. 528); «Он помнил потом... что ее вдруг увели, и
что опамятовался он уже сидя за столом» (стр. 545); «Мите же
вдруг, он помнил это, ужасно любопытны стали его большие пер¬
стни, один аметистовый, а другой какой-то ярко желтый...»
(стр. 545); «—Так он жив! — завопил вдруг Митя, всплеснув ру¬
ками» (стр. 546); «Митя вдруг вскочил со стула» (стр. 546);
«— Господа,— вдруг воскликнул он...» (стр. 549); «— Видите,

господа, вы, кажется, принимаете мепя совсем за иного человека,

чем я есть,— прибавил он вдруг мрачно и грустно» (стр. 550);

«Проговорив это, Митя стал вдруг чрезвычайно грустен»

(стр. 551); «И вдруг как раз в это мгновение разразилась опять

неожиданная сцена» (стр. 551); «—А ведь вы, господа, в эту ми¬

нуту надо мной насмехаетесь! — прервал он вдруг» (стр. 562)

и т. д.24.

И сколько еще других определений импульсивности, внезап¬

ности, неподготовленности, непредумышленности реакций и по¬

ступков Мити (в один миг, в одно мгновение, как подкошенный

сел, сорвался с места и пр.) разбросано на этих страницах. Что

стоит за этими повторениями? В чем здесь тайна? Это ведь не

просчет гениального писателя. Это его сознательный выбор, это

как бы постоянный рефрен, варьирующий по разным поводам ав¬

торскую идею. Орленев пошел к Волынскому и поделился с ним

своими недоумениями и догадками, и тот, удивившись чуткости

актера, дал ему прочесть написанную летом 1900 года четвертую

статью из его цикла «Царство Карамазовых», посвященную

Дмитрию Карамазову. Там были такие строки: «Все у него со¬

вершается вдруг, внезапно, неожиданно. Почти везде, где явля¬

ется в романе Дмитрий, художник употребляет это слово «вдруг»,

передающее темп его жизни, это бурное половодье чувств, кото¬

рое быстро переносит зарождающиеся ощущения мысли из без¬

деятельных сфер внутреннего созерцания в область страстных

движений и поступков»25. Все здесь совпало! И орленевский

Митя ничего не хранил для себя, он весь нараспашку, его раздра¬

женная мысль при всяком внешнем толчке немедленно

превра¬
щалась в действие, не сообразуясь с последствиями. Зато он не
хитрил и не двоедушничал. Он был весь во власти своей необуз¬
данной природы и не знал передышки в той исступленности, ко¬
торая буквально сжигала его. Преклоняясь перед Алешей, на¬
зывая его «ангелом на земле», он, однако, ставил ему в упрек, что
при всем своем совершенстве этот «ранний человеколюбец» нс
«додумался до восторга». А Митя у Орленева без «восторга» не
мог и часа прожить.

Демократизм был в самой природе искусства актера, и он
с гордостью говорил, что в России нет такого медвежьего угла,
где не побывала его труппа. Но, играя для многих и в этом найдя
свое призвание, он часто обращался и к кому-то особо. Для само¬
утверждения и самопроверки ему нужны были зрители — иску¬
шенные театралы, чувству и вкусу которых он мог довериться.

В начале века это были Суворин и тот же забулдыга Любский,
провинциальный аптрепренер Шильдкрст и известный в Петер¬
бурге психиатр Томашевский, писатель Дорошевич и актер Тихо¬
миров, какой-то старый суфлер из Александрийского театра и,
конечно, Чехов. К числу таких надежных судей-зрителей отно¬
сился и Аким Волынский, хотя богофильские увлечения петер¬
бургского литератора ничуть не задели Орленева. Он ценил об¬
ширные знания и вкус Волынского и его чувство поэзии театра;
книга «Царство Карамазовых» представляла для него большой
интерес в силу самого ее жанра; автор определил этот жанр

так:

«опыт объяснений» романа, составленный из портретов-характе¬

ристик действующих в нем лиц, некий свод данных о его событиях

и героях.

Ничего неожиданного в этом «опыте объяснений» для Орле¬

нева не было, польза от чтения была чисто практическая. В пер¬

вых газетных откликах в провинции, а потом зимой 1901 года

в Петербурге и летом в Москве Орленева часто упрекали в при¬

страстии к психопатологии, в том, что в изображении болезнен¬

ных страстей героя он пошел еще дальше Достоевского. «Новости

дня» так и писали: «Из здорового атлета Мити Карамазова с здо¬

ровой русской душой Орленев создал психопатического субъекта».

Еще более решительно высказались «Русские ведомости», поругав

актера за самоуправно-тенденциозную игру, построенную на кли¬

нических симптомах. Орленев отвергал эти упреки, ссылаясь на

то, что атлетизм Мити не может скрыть его душевной надлом¬

ленности; напротив, внушительность осанки только подчеркивает

его недуги. В книге Волынского он нашел на этот счет своего

рода теорию, которую можно назвать генетической. Автор «Цар¬

ства Карамазовых» писал, что Митя наследовал от матери, «грубо

красивой, здоровой женщины», мускулистость, физическую силу

и приятность в лице, а от отца, рано одряхлевшего, «пресыщен¬

ного и все еще не насыщенного» человека, взял средний рост и

некоторую болезненность, на что прямо указывает Достоевский:

«лицо его было худощаво, щеки ввалились, цвет же их

отливал
какой-то нездоровой желтизной». Орленев хорошо запомнил эти
рассуждения Волынского и несколько лет спустя охотно повто¬
рял их (с вариантами) в своих американских интервью.
Заинтересовали Орленева и замечания Волынского относи¬
тельно выправки и костюма Мити. Ничего нового Волынский и
в этом случае не сказал, да и не мог сказать, но так сгруппиро¬
вал ремарки Достоевского, что догадки Орленева приобрели ха¬
рактер абсолютной достоверности. «Он соблюдает полную коррект¬
ность в костюме не из тщеславия или фатовства, а из природной
любви к изяществу». Это слово «изящество» и вдохновило Орле¬
нева: он именно так пытался играть Митю и все-таки сомне¬
вался — очень уж раздерганный этот человек, а изящество тре¬
бует порядка даже в условиях хаоса. Но поставьте Митю рядом
с Федором Павловичем — развивает свою мысль Волынский —
и вы убедитесь, что по сравнению с «разбрызганным скомороше¬
ством» отца его старший сын — человек целеустремленный, более
того, «страшно сконцентрированный». А можно и не сравнивать
и просто перечитать те строки романа, где говорится о походке
Мити, о ритме его движений, захватывающем своей легкостью и
удивительной при его приземистости плавностью; к военной вы¬
правке здесь примешивается невесть откуда взявшийся артис¬
тизм. Да, при всей дикости и необузданности — это натура не
только нравственная, но и художественная,— пришел к оконча¬

тельному выводу Орленев.

Вот почему его не порадовала похвала провинциального ре¬
цензента во время летних гастролей 1901 года, увидевшего в сы¬
гранном им Карамазове «затейливую мозаику», вобравшую в себя
черты Ноздрева и Манилова в образе «типичного армейского офи¬
цера». А он более всего остерегался в этой роли ноздревского
бурбонства и цинизма, настаивая на том, что Митя, наделавший
«бездну подлостей», тем-то и мучается всю жизнь, что «жаждет
благородства». При чем же здесь Манилов? И где здесь почва
для ноздревщины? Может быть, только в усах Мити была нозд-
ревская игривость. Но ведь Орленев держался быта и его реаль¬
ностей и знал, что в карамазовское время такие ухоженные, кон¬
чиками кверху, замысловато-франтоватые усы были в моде среди
военных. И этот характерный штришок в гриме не нарушал
общего впечатления от трагической игры Орленева.

Вот как описал его Митю Карамазова через день после петер¬
бургской премьеры критик «Нового времени» Юрий Беляев:

«Нервное подвижное лицо, слегка тронутое гримом, выражало
усталость, разочарованность и только изредка сменялось выра¬
жением какой-то бесшабашной удали. Голос несколько сиплова¬
тый, с кое-где выскакивающими истерическими нотами, дополнял
картину душевного разлада, который шел внутри Мити» 26.

Итак, это была натура по-своему самоуглубленная, измучен¬
ная сомнениями, раздираемая страстями, взвинченная («брыкли¬
вая»— сказано у Достоевского), а иногда и кривляющаяся, без
чего не было бы карамазовщины в полноте ее спектра. Об этих
«кривляниях» мы можем прочесть и в книжечке Кугеля, он счи¬
тал роль Мити лучшей в репертуаре Орленева и, несмотря на

буйства и эксцессы, самой симпатичной: приезжает он «в Мок¬
рое, гуляет, бражничает, коли хотите, рисуется, лоб за Грушеньку
расшибет,— а за всем тем, симпатичнейший парень, со светлой
янтарной душой. Надорванный человек — это верно. Янтарь с тре¬
щинкой — но светлее золота» 27. По терминологии Кугеля, роль
Мити принадлежала к числу «лучистых созданий» Орленева —
трагедия надрывная, смотреть ее мучительно, а эффект ее целеб¬
ный, потому что за пластами зла в ней скрывается и властно на¬
поминает о себе неистребимо доброе начало в человеке.

Об игре Орленева в первой сцене-исповеди хорошо, хотя и не¬
сколько суммарно, с избытком определений и недостатком кон¬
кретности написал в «Одесских новостях» Старый театрал. По его
словам, в этом монологе «вылился весь Дмитрий со всем его ши¬
роким размахом, беспутством, со всей его трагической раздвоен¬
ностью. Лишь недавно играл у нас Дмитрия г. Дальский, но он
дал нам только карамазовский безудерж, не сумев передать его
душевного разлада, г. Орленев дал все — и душевное исступле¬
ние, и экстаз, и идейную глубину, и какую-то чисто детскую, ин¬
стинктивно примитивную религиозность Дмитрия. А любовь
к Грушеньке? Как выразительно передано было это чувство во
всей его сложности; тут была и исступленная страсть, и духовное
умиление, и любовь к женщине, и преклонение перед святыней».

«Я не знаю,— замечает Старый театрал,— всегда ли Орленев иг¬
рает так, как он играл вчера. Может быть, это был особенный

нервный подъем, может быть, это были «мочаловские минуты»?

Так или иначе, пережить нечто подобное тому, что мы пережили

вчера, нам нескоро удастся. Я, по крайней мере, буду считать вче¬

рашний вечер одним из лучших вечеров моей жизни» 28. Именно

эти искренние строки так взволновали смертельно больного Ни¬

колая Тихоновича, что он попросил похоронить его с рецензией

Старого театрала в руках.

В сцене в Мокром, пятой по счету, по законам театрального

единства были сближены многие события романа — в конце этой

сцены орленевский Митя должен был восстановить перед следст¬

вием все обстоятельства встречи со старым лакеем Григорием

в саду Федора Павловича. Эта вынужденная игра для проверки

улик, с издевательской «прицепкой» к мелочам кажется Мите не¬

возможно унизительной. Он раздражен и, не скрывая своих

чувств, усаживается на стуле верхом, точно так же, как сидел на

заборе, и показывает, в какую сторону махнул тогда рукой.

И сразу вслед за тем в том же торопливо-деловом тоне прокурор

предъявляет Мите медный пестик со следами крови — хорошо

рассчитанный удар,— с брезгливостью Митя отмахивается от

этого важного вещественного доказательства, устанавливающего

его вину. Нервы его все больше сдают. И, уже не думая о послед¬

ствиях, он набрасывается на понятых, не пускающих к нему Гру-

шеньку. Ужасная минута! Теперь Митя задыхается от бессилия и

ярости — он уткнулся в глухую стену и выхода у него нет!

И вдруг, именно вдруг, без видимых внешних толчков, как это

бывает только в театре, все меняется, и Митя, уже в сознании

своей неоспоримой правоты, говорит допросчикам: «Ну, пишите,
пишите, что хотите... Не боюсь я вас и... горжусь пред вами».
У Достоевского сказано, что Митя ведет этот диалог «презри¬
тельно и брезгливо». Вопреки тому тон у Орленева был вооду¬
шевленный: «Ни-ни, c'est fini, не трудитесь. Да и не стоит ма¬
раться. Уж и так об вас замарался. Не стоите вы, ни вы и
никто...» Это была высшая точка сопротивления Мити в траге¬
дии, он справился со слабостью, ненадолго, но справился ˆ-и
сразу потух, как будто в один миг утерял молодость. И какая же
могла быть в этой сцене ноздревщина, если в голосе Орленева
ясно слышалась шиллеровская нота, глухая, сдавленная, но совер¬
шенно непреклонная...
По свидетельству Юрия Беляева29, сцену в Мокром Орлеиев
вел в «умышленно пониженном тоне» в контраст с несколькими
взлетами-кульминациями; и от этих резких перемен его голос
звучал отрывисто, даже судорожно, что и дало повод одесскому
критику год спустя назвать его спазматическим. Сколько-нибудь
удовлетворительных записей голоса Орленева не сохранилось, и
трудно по описаниям современников и личным воспоминаниям
восстановить его во всех оттенках. Однажды в тридцатые годы
я спросил у Ю. М. Юрьева, на двухтомные «Записки» которого
не раз ссылался в этой книге, каким он запомнил голос молодого
Орленева. «Не сильный, чуть хрипловатый и в лучших ролях
всегда тревожный, как будто что-то непоправимое вот-вот слу¬
чится, а может быть, уже случилось»,— ответил Юрий Михайло¬
вич. Но это только одна краска, упомяну и о других. Диапазон
орленевского голоса был ншрокий — иногда приглушенно-беспо¬

койный, полуистерический, как, например, в «Царе Федоре» и в ибсеиовских «Привидениях», а иногда полнозвучный и ликую¬
щий, как в только что упомянутой сцене в Мокром в разговоре
с Грушеиькой: «Пьян, и так пьян... от тебя пьян, а теперь от вина хочу!» В эту минуту в его голосе звучали упоение и вос¬
торг. А незадолго до того, предлагая пану Муссяловичу полюбов¬
ную сделку («Вот тебе деньги, хочешь три тысячи, бери и уез¬
жай, куда знаешь»), он был насмешливо вкрадчив и голос его, до
первой гневной вспышки, источал любезность и расположение.

А несколько минут спустя, когда начинался поединок Мити со
следствием, в голосе его появлялась отмеченная всеми мемуари¬
стами и критиками судорожность: глухой рыдающий шепот сме¬
нялся бурями, а потом опять шепотом.

И смеялся орленевский Митя по-разному: безучастно-деланно,
с монотонно-деревянной интонацией (о которой не раз говорит
Достоевский в романе), выражая тем растерянность, робость,
а чаще всего недоумение — как же следует ему поступить в этих
непредвиденных обстоятельствах,— состояние неопределенности
для Мити было самым мучительным, и смех спасал его от нелов¬
кости; празднично-весело, раскатисто-гулко, как бы радуясь тому,
что все загадки разгаданы и он нашел не просто подходящее,
а единственно необходимое ему слово, чтобы передать свое чув¬
ство ближним. Следствие уже в разгаре, и Митя знает, что все
улики против него и все нити драмы сходятся на нем; в самом
деле, сколько раз вслух, при людях, он говорил, что убьет стари¬
ка отца, и вот теперь его убили... Кто же убил, если не он? Он по¬

нимает логику следователей и как бы входит в их положение: «Ха!

Ха! Я вас извиняю, господа, вполне извиняю. Я ведь и сам пора¬

жен до эпидермы...» Очень нравилось Орленеву это неожиданное

и увесистое слово эпидерма, он произносил его необычайно отчет¬

ливо, по слогам, с веселой беспечностью, как будто оно его не ка¬

сается, как будто оно само по себе разъяснит тайну убийства и его

истязателям — судейским чиновникам — и ему самому. И еще был

у него смех «неслышно-длинный, нервозный», сотрясающий чело¬

века до глубин сознания, смех, рождающийся из слез, как при

первой встрече с Грушенькой и ее словах о любви и сладости

рабства, встрече, которой в инсценировке было отведено ничтожно

мало места, и он старался ее продлить, вводя на свой риск неко¬

торые фразы из романа, особенно в тех случаях, когда Грушеньку

играла Назимова. Я смотрел «Карамазовых» в последние годы

актерства Орленева, от времени роль эта пострадала больше, чем

царь Федор и Раскольников, может быть, потому, что она была

слишком связана с его личностью художника в те далекие девя¬

тисотые годы и в ней было больше исповеди, чем техники, испо¬

веди, которая теперь утратила для него остроту. Но смех Орленева

в «Карамазовых» и в эту позднюю пору его жизни сохранил бо¬

гатство меняющихся интонаций.

Более четверти века роль Мити Карамазова продержалась в ре¬

пертуаре Орленева, и еще в 1926 году он вносил в нее поправки;

твердого, так сказать, канонического текста у нее, как и у роли

Раскольникова, не было. С самого начала он пытался как-то упо¬
рядочить и сгармонировать громоздкую и неудобную для игры
инсценировку Дмитриева — Набокова и самоотверженно шел на
потери, понимая, что роман Достоевского в его синтезе и всеобщ¬
ности передать на сцене ему не по силам. Но и роль Мити, во¬
круг которой он хотел сосредоточить действие, после первого ув¬
лечения казалась ему ущемленной, неловко адаптированной,
с зияющими сюжетными провалами (с Катериной Ивановной, на¬
пример, Митя встречался только один раз, уже в тюремной боль¬
нице, и разговор их был неприятно слезливый и одновременно
слащавый). Вызывала сомнения и сама композиция роли, взаимо-
связь ее частей: громадный получасовой монолог вначале,
минутные появления-мелькания во второй и третьей картинах и
потом перегруженные событиями и диалогами торопливые послед¬
ние сцены — в общем, полное забвение аристотелевского правила,
требующего от трагедии строгой последовательности в стадиях
развития: «целое есть то, что имеет начало, середину и конец».

Однажды Орленев даже попытался соединить вместе две ин¬
сценировки--набоковскую и более позднюю, актера Ге (в ГЦТМ
в фонде Орленева хранится эта инсценировка), но потом отка¬
зался от этой мысли: какие-то куски роли вымарывались, новые
вписывались, а аристотелевская гармония от того нс складыва¬
лась. Тем не мепсе в обширной литературе, посвященной игре Ор¬
ленева в «Карамазовых», о дурной композиции роли

говорится
мало, только в отдельных рецензиях, появившихся вскоре после
столичных премьер 1901 года («Что-то бесформенное»,— читаем
мы в «Биржевых ведомостях»). В главном же потоке критика
была безусловно положительной, дружно отмечая цельность и за¬
конченность характера Мити, его пластичность и определенность.
В статье Poor Yorick'a (Бедного Йорика) в «Варшавском днев¬
нике» в связи с орленевским Карамазовым проводится параллель
между Шекспиром и Достоевским: «Если Шекспир — синтез, то
Достоевский — анализ; для выражения Шекспира нужны яркие,
сильные краски, для выражения Достоевского необходима целая
бесконечная гамма красок, полутонов и полуощущений» 30. Бед¬
ный Йорик восхищается искусством Орленева в детальном, почти
микроскопическом разложении страстей и чувств Достоевского на
их составные элементы. Тем замечательней, что из этой разроз¬
ненности рождается единство.
Как же оно рождается? Мне кажется, что ответ на этот во¬
прос могут дать известные слова Толстого из его предисловия
к сочинениям Мопассана. «.. .Цемент, который связывает всякое
художественное произведение в одно целое и оттого производит
иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений,
а единство самобытного нравственного отношения автора к пред¬
мету» 31. Отношение Орленева к Мите Карамазову было таким,
какого требовал Толстой,— самобытно-нравственным; он не скры¬
вал своего сочувствия ему и в то же время ничуть его не ща¬
дил, связав и сблизив до полного слияния, в духе самого

трезвого
и неуступчивого реализма, тему гимна и тему позора, то есть тон¬
чайшую душевную чуткость и неуправляемые карамазовские ин¬
стинкты. При этом следует иметь в виду, что Орленев не столько
демонстрировал своего героя и, по старому театральному термину,
вживался в него, сколько находил в нем самого себя, свои мета¬
ния, свою любовь, свою трагедию.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Семь дней в арестантской камере. Работа над «Михаэлем Крамером». Перестановка актов в пьесе. Воспоминания о первой встрече с Гауптманом — роль Роберта в «Больных людях» («Праздник мира»). Из записей Н. Ф. Скарской. Ф. Меринг о пьесе «Михаэль Крамер». Как заставить зрителя поверить в призвание Арнольда Крамера? Тема таланта в игре Орленева. Конфликт сына и отца Крамеров и их разное понимание долга и дела художника. О пределах свободы в искусстве. Приезд в Петербург Художественного театра. После «Штокмана». Встреча со Станиславским. Почему Орленев не пошел в Художественный театр. Мотивы идейные и мотивы житейские. Новое турне по России. Запрещение инсценировки «Воскресения». «Орленок» в репертуаре гастролера. Неприязнь к Ростану и его бравурной романтике.

Седьмого февраля 1901 года, на двенадцатый день после петер¬
бургской премьеры «Карамазовых», Орленев сыграл в суворин-
ском театре роль художника Арнольда Крамера в пьесе Га¬
уптмана «Михаэль Крамер». Семь дней из этих двенадцати он
провел в камере арестного дома на Семеновском плацу. Это был
старый должок еще с прошлой зимы, он и сам теперь толком не
знал, что такое натворил; с кем-то повздорил, кого-то оскорбил,
приносил извинения, давал обещания и вскоре уехал из Петер¬

бурга. Полиция его не разыскивала, зная, что в конце концов он
объявится. Повестку ему вручили прямо в театре. У него были
влиятельные заступники, и он мог как-нибудь уклониться от по¬
лицейского преследования или, во всяком случае, оттянуть его
сроки. Но он не хотел пользоваться своим положением и подчи¬
нился закону — был в этом и вызов! Так началась его работа над
гауптмановской ролью, вошедшей в его основной трагический ре¬
пертуар.

Камера ему досталась мерзкая, температура была как в па¬
рилке, а из щелей дул ледяной ветер,, его бросало то в жар, то
в холод, он задыхался, плохо спал. Единственным утешением
могло служить, что эту камеру тюремщики называли артистиче¬
ской; незадолго до Орленева здесь сидел его товарищ по суворин-
ской труппе Бравич, а до него другие знаменитости из артистиче¬
ского мира. Давно привыкший к неудобствам бродячей жизни,
Орленев не дорожил комфортом, к тому же он был человек любо¬
знательный и, поскольку на сцене уже не раз появлялся в аре¬
стантском халате, считал для себя небесполезным отведать тю¬
ремной похлебки — школа знаний, и в каком темпе, всего одна
неделя! Это была теория, тюремный же быт не оставлял места
для романтики и психологических наблюдений. Соседи ему по¬
пались ничем не примечательные, народ серый и случайный, без
той живописности, которая украшает, например, ночлежников
в «На дне». Режим был не столько строгий, сколько скучный:
удручала долгая церковная служба по утрам, обязательная физи¬
ческая работа, с которой при всей ее несложности он справлялся
плохо, и главное — запрет на спиртное и табак. И он, шумно,
по-купечески погулявший на свободе, теперь опохмелялся моло¬
ком и мучительно пытался вникнуть в ускользающую суть пьесы
Гауптмана, премьера которой была объявлена в бенефис актера
Тинского. «Голова моя была как в тумане»,— писал впоследствии
Орленев в мемуарах.

Он запомнил эту неделю во всех подробностях, потому что
в какую-то непредвиденную минуту сознание его

прояснилось и
он увидел Арнольда Крамера во плоти («Фигура уже намечалась,
и горб, и грим, и большие, неподвижные, близорукие глаза»),
плоти неприглядной и отступающей от канонов театральной эсте¬
тики тех лет. Это было самое начало, только пластика роли, ее
логика еще нуждалась в уяснении: как и почему младший Кра¬
мер уходит из жизни, что толкает его на самоубийство? Бессон¬
ной ночыо, незадолго до рассвета (не раз случалось, что в это
глухое время мысль его бодрствовала, не зная покоя) он сделал,
как ему казалось, открытие: надо изменить очередность актов
в гауптмановской драме и сперва играть сцену в ресторане (тре¬
тий акт), а потом сцену в кабинете отца (второй акт). Только
в такой последовательности и может идти нарастание драмы —
от низшего к высшему! Арнольд, на взгляд Орленева, слишком
презирает господ Цинов, Шнабелей и прочих посетителей ресто¬
рана Бенша, чтобы, поддавшись их травле, кинуться в воды Одера.
Бесчинство пьяной оравы бюргеров подготовляет катастрофу,
предшествует ей, самый же момент катастрофы наступает после
разговора с отцом, не оставляющего никаких надежд: искать пере¬
мен, делать над собой усилие, спасти себя от самого себя — этого
Арнольд не может, да и не хочет. И выход у него только один. . .
Набоков, через которого Орленев поддерживал связь с внеш¬
ним миром, на следующий день, посетив в приемные часы бед¬
ного арестанта, заметил резкую перемену в его лице. Он был не¬
обыкновенно возбужден и без конца повторял, что его новая роль
затмит все прежние, она особенная, и он верит в ее успех —

нужно только, чтобы его план был принят. А этого надо во что бы
то ни стало добиться.
Энтузиазм Орленева показался его другу, человеку трезвого и скептического ума, не вполне основательным; он согласился со¬
общить Суворину и Тинскому о плане перемонтировки «Михаэля
Крамера» (случай в те далекие, домейерхольдовские времена не
такой частый), но в успехе своей миссии сомневался. Так оно и
произошло: дирекция и актеры и слышать не хотели о переделке
по капризу Орленева пьесы знаменитого драматурга. Тинский по¬
ехал к нему на Семеновский плац и просил одуматься и не гу¬
бить себе роль, а ему бенефис. Мягкий, податливый, избегавший
резких столкновений в актерской среде, Орленев на этот раз был
неуступчив. Он понимал, что его дерзкий план провалился, и все-таки продолжал работать над ролью по своему плану, как
будто ничего не произошло. И эту сжатую во времени, занявшую
всего несколько тюремных дней и ночей работу довел до конца,
до последней точки. Роль беспутного и взбалмошного художника-
иеудачника с гениальными задатками, сыгранная им с закрытыми
глазами на арестантской койке, стала теперь реальностью и об¬
рела форму искусства.
Редко когда в его суматошно-тревожной жизни он был так спокоен и уверен в себе, как в эти февральские дни 1901 года.
Наблюдательный Суворин с присущей ему язвительностью ска¬
зал: «Какой вы стали свежий, светлый, вас бы почаще сажать!» —
и, еще раз выслушав просьбу Орленева, обещал убедить труппу
сыграть Гауптмана в редакции актера. Для того чтобы этого

до¬
биться, авторитета Суворина оказалось мало, понадобилась еще
его хозяйская воля. Репетиции прошли без осложнений, и премь¬
ера «Крамера» состоялась в назначенный срок. Пьеса была но¬
вая, Гауптман написал ее в 1900 году, в оригинале еще мало кто
успел ее прочесть, и хирургия театра не вызвала особых нарека¬
ний. Заинтересовался этой хирургией только Станиславский и,
встретившись с Орленевым, попросил его объяснить, почему он
переставил акты; мотивы показались Константину Сергеевичу
как будто серьезными, и он даже пригласил актера в свою
труппу. Тем не менее в Художественном театре «Михаэля Кра¬
мера» играли, не уклоняясь от текста автора (постановка состо¬
ялась в октябре 1901 года). В последующие годы, когда пьеса
получила широкое распространение, Орленева не раз упрекали
в самоволии; так, в Баку в ноябре 1902 года ему здорово попало
за то, что по небрежности он перепутал акты в «Крамере» и
даже не счел нужным в том признаться1; бакинский критик не
подозревал, что это не упущение, а умысел.

Арнольд Крамер — вторая роль Орленева в пьесах Гауптмана.
За два года до того (январь 1899 г.) в театре у Суворина шла
одна из ранних пьес немецкого драматурга так называемого иб-
сеновского цикла—«Das Friedensfest», что на русском языке
означает «Праздник мира», или «Праздник примирения». Петер¬
бургский театр дал пьесе свое название — «Больные люди», в пе-
чатыом се издании того же 1899 года (типография «Гуттенберг»)
на обложке указано, что эта семейная драма в двух действиях
«приспособлена к русской сцене О. К. Н.». Приспособлена, заме¬

тим, тенденциозно, с уклоном в психопатологию, которой и у Га¬
уптмана был избыток, а переделыцик-аноним еще и от себя до¬
бавил. А была ли в том нужда? Не только в немецкой, но и во
всей мировой драме конца века найдется не много примеров та¬
кой безнадежной человеческой отчужденности, такого угнетающе¬
го одиночества, как в этом сочинении Гауптмана. У психоло¬
гической коллизии в «Празднике мира» две стороны: одна — бо¬
лезненно-острая впечатлительность всех членов семьи бранден¬
бургского доктора медицины Фридриха Штольца и другая — непо¬
движно-глухая замкнутость каждого из них. Игра у Гауптмана
на том и строится, что эти скрытные люди поразительно несдер¬
жанны и эксцентричны, что они в одно и то же время жадно
ищут общения и жестоко тяготятся им.
В 1913 году «Праздник мира» поставила Первая студия Худо¬
жественного театра, и Л. А. Сулержицкий в своем дневнике на¬
звал героев гауптмановской пьесы, несмотря на то, что они живут
в атмосфере сжигающей их ненависти, «прекрасными по душе»,
полагая, как указывает его биограф Е. И. Полякова, что это пре¬
красное и должно дать тон игре артистов2. Суворинскую труппу
нравственная проблематика Гауптмана мало занимала, филосо¬
фия театра была донельзя очевидной: над семьей доктора
Штольца тяготеет проклятие, возможно, что в прошлом у этих
людей были добрые чувства, но в тот момент, когда мы с ними
знакомимся, они уже душевные уроды, задыхающиеся от вражды
друг к другу и, по замечанию журнала «Театр и искусство»,
в «номенклатуре психиатра» их место «под рубрикой» тяжелых
невропатов. Журналу понравился ансамбль суворинских

акте¬
ров в «Больных людях», в первую очередь Орленев (он играл Роберта, старшего сына доктора Штольца), вновь вернувшийся к типу современного неврастеника и открывший в нем «нечто цельное»3, если только при такой раздробленности сознания можно говорить о цельности. Вообще же в критике эта роль Орленева прошла незамеченной, и мы бы ничего больше о ней не знали, если бы в фонде П. П. Гайдебурова в ЦГАЛИ не сохранилась дневниковая запись Н. Ф. Скарской4.

Тот год для Надежды Федоровны Скарской был особенно памятным— в 1899 году она сыграла Катерину в «Грозе», первую из ее двухсот ролей на профессиональной сцене, и встретилась со студентом-любителем П. П. Гайдебуровым, впоследствии знаменитым режиссером и актером, поборником традиций передвижничества на русской сцене. Их союз и сотрудничество продолжались более полувека, окончательно оформившись после одного сезона, который Скарская по приглашению Станиславского (это тоже случилось в 1899 году) провела в труппе Художественного театра. В дни этих встреч и перемен, выбора судьбы и выбора призвания, Скарская, потрясенная игрой Орленова в «Больных людях», писала: «...Как меня влекло тогда в театр, точно я чувствовала — знала, какие моменты переживу: минуты полного самозабвения, минуты высшего настроения, доходящего до самых тонких ощущений. Я всегда сознаюсь откровенно, что во мне есть какая-то робость, какое-то отчуждение от людей — в такие минуты они все маленькие, маленькие в моих глазах, но любви у меня к ним больше, чем обыкновенно. Я вошла в театр, когда

первое
действие уже началось минут пятнадцать. В партере полусвет,
людей ясно нс видишь. Сцепа только мелькнула передо мной све¬
товым пятном...» Первые впечатления от игры актеров, которые
были в это время на сцене, у Скарской неопределенные: общий тон
ей кажется даже «несколько скучным», хотя Иду Бухнер, милую
двадцатилетнюю девушку, играла прелестная Домашева. Все из¬
менилось, когда «раздался голос человека с совершенно разби¬
тыми нервами, озлобленного, нравственно-больного до последней
степени. Это такое было впечатление, что я не сразу нашла его
глазами. Я так была захвачена, что все остановилось во мне на
мгновение. Но вот он, в уголке на диване, маленький, худой, из¬
дерганный человек; в нем все кипит и болит одновременно. Ме-
лрчь, пустяк в глазах здорового человека принимает в больной
душе его грандиозные размеры — всё и все его мучают, раздра¬
жают, доводят до состояния озлобления, потому что во всех окру¬
жающих, во всех близких ему людях, в семье своей, он наталки¬
вается на таких же больных, истерзанных, как он сам».
Реализм игры актера подымается до таких вершин, что зри¬
тель теряет ощущение искусства, границы между сценой и ауди¬
торией стираются — Скарская видит в этом величие таланта Орле-
нева и, продолжая рассуждать, задает себе вопрос: «Кто мог
вспомнить о царе Федоре, об Орленеве, глядя на этого больного
человека? Да и не было здесь Орленева, не могло быть. Каждый

мускул его лица жил настроением того несчастного человека:
кругом него все играли, а он жил». Эти «дрожащие, тонкие руки»,
в которых столько мучения, эти неожиданные «порывистые дви¬
жения», эта «поза на диване в углу, во время пения», которого
не могут вынести его больные нервы. Сцена за сценой в записи
Скарской перед нами проходит весь спектакль, все спады и взлеты
игры Орленева — от «бешенства к полному упадку сил, от ярост¬
ного крика к этому «satis», от которого у вас перестает биться
сердце. В этом слове вы слышите, что человек дошел до злобы
к себе самому — уже он не может поймать в себе хорошее прояв¬
ление души, он боится на нем останавливаться, он уже прямо во
всем ищет дурного». Скарская рассказывает о тех минутах игры
актера, которые навсегда останутся в ее памяти, о «немой сцене
с кошельком», где есть и страшный порыв, и боль, и ясно про¬
скальзывающая насмешка над собой, о диалоге Роберта с ма¬
терью, когда в «его больших страдальческих глазах» появляется
«какой-то свинцовый блеск» и упавшим голосом он говорит:
«А было разве такое время, мама, когда у пас жилось легче»,
о встрече Роберта с младшим братом Вильгельмом с ее ранящим
душу переходом от нежности к ожесточению и т. д. «Нет, нет, он
пе играл, он жил и заставлял других переживать все вместе с со¬
бой». Скарская не знает, с чем сравнить искусство Орленева, —
это по только сильный актер, это поразительно современный и пи
на кого не похожий актер!
Вероятно, следует еще раз напомнить читателям, что автор
этих записей не какая-нибудь экзальтированная поклонница, про¬

винциальная барышня-мещаночка, одуревшая от нервной игры
столичного гастролера. Нет, это пишет умная тридцатилетняя женщина, актриса, принадлежащая к высшему кругу столичной
художественной интеллигенции, к семье Комиссаржевских. Тем
удивительней, что сам Орленев в мемуарах даже не упомянул эту роль в «Больных людях». Не упомянул, может быть, потому,
что она не удержалась в его репертуаре или потому, что она была
только эскизом к Арнольду Крамеру? А может быть, потому, что,
когда писал свою книгу, подобно Станиславскому, считал, что
пьеса Гауптмана «Праздник мира» «тяжела, нудна и этой нуд¬
ностью — устарела» 5.

Иная судьба у второй гауптмановской роли Орленева: Ар¬
нольда Крамера он играл до последних лет жизни. Редакция
пьесы и во все последующие годы оставалась неизменной — с пе¬
реставленными актами, как в театре Суворина; тема же ее посте¬
пенно разрослась и, я сказал бы, разветвилась. В окончательном
виде ее можно изложить так: художник как жертва враждебной
ему среды и как жертва разрушающей его изнутри дисгармонии.

Однако почему мы с такой уверенностью говорим об артистич¬
ности натуры этого неуравновешенного юноши, надломленного
сознанием своей физической немощи? Вопрос этот не такой про¬
стой, как может показаться. Напомню, что едва только «Михаэль
Крамер» появился на берлинской сцене, выдающийся деятель не¬
мецкого социал-демократического движения Франц Меринг в га¬
зете «Ди нойе цайт» (1900) выразил сомнение в возможности

пе¬
ревести на язык театра «внутреннее творчество художественных
натур». В таких случаях, по словам Меринга, «много слышишь»
и «мало видишь», трагедия превращается в риторику и положе¬
ние у зрителей незавидное — они должны верить на слово поэту,
что перед ними Рафаэль или Рембрандт, а не какие-нибудь жал¬
кие посредственности, на которых «напялили маски Рафаэля или
Рембрандта» 6. Возникали ли у Орленева такого рода сомнения,
мы не знаем; несомненно только, что в избранность натуры Кра¬
мера, в его «искру божью» он верил. На этом сходятся почти все
писавшие о его второй гауптмановской роли.
Как ни скучно ссылаться на старые рецензии, у нас нет дру¬
гого выхода, ведь это невыдуманные свидетельства современни¬
ков, без которых наши догадки останутся только догадками. Уже
через день после премьеры в «Биржевых ведомостях» появилась
статья, где говорилось, что Орленев в «Михаэле Крамере» похож
на себя в «Больных людях», но это сходство, видимо, подчерки¬
вает и различие, потому что там была сплошная безнадежность,
а здесь есть порыв к творчеству: «Арнольд —• горбун и почти
урод, но богато одаренный природой тем даром, о котором на¬
прасно вздыхает его отец» 7. А когда летом того же 1901 года Ор¬
ленев приехал в Москву и сыграл Арнольда Крамера, такие га¬
зеты, как «Русское слово» и «Русские ведомости», обычно не жа¬
ловавшие своего земляка, единодушно признали его успех. Пьеса

Гауптмана была еще незнакома москвичам, и мы читаем в «Рус¬
ском слове», что, «интересная и богатая по содержанию», она не
принадлежит к тем произведениям мировой драмы, которые «сами
за себя говорят». Нет, судьба этой пьесы целиком зависит от ак¬
теров, от того, как будут поняты и сыграны роли отца и сына
Крамеров, на которых держится действие. Критик «Русского
слова» считает, что Орленев прошел через трудное испытание —
пе исправляя натуру, он извлек из нее все, что можно было из¬
влечь, и его Арнольд при всей ущербности человек незаурядный,
«одареппый внутренним огнем и талантом»8. Артистизм моло¬
дого Крамера высоко подымает его над всеми пороками; он
художник в первую очередь, художник по преимуществу, и этим
все сказано.

Другой критик, из «Русских ведомостей», ставит орленевского
Крамера выше, чем его Митю Карамазова, поскольку гауптманов-
ский герой взят более широко, во всех проявлениях душевной
жизни, а не исключительно «с патологической стороны». Он ка¬
жется одним, а потом оказывается другим, и это открытие скры¬
того — самое ценное в игре актера. «С виду жесткий и грубый
Арнольд г. Орленева моментами, однако, давал понять, что ему
от природы не чужды и мягкие, нежные чувства» — такое впечат¬
ление осталось от сцепы с матерью. А его любовь к Лизе Бешл
«полна трогательной нежности, чистоты и готовности идти па
жертвы». Опустившийся, озлобленный, на все махнувший рукой
юноша, которого немецкая критика называет «вздорным и пу¬
стым», и вот такие слова — нежность, чистота, самоотверженное
чувство. Прибавьте к этому мотив святой преданности

искусству:

«В Арнольде Крамере, молодом художнике,— пишут «Русские ведомости»,— артист показал нам его любовь к искусству» 9, лю¬ бовь стойкую, для которой не страшны препятствия.

Далее события развивались так. В конце октября 1901 года Художественный театр поставил «Михаэля Крамера», и Москвин сыграл Арнольда, сыграл так, что «сердце ныло и плакать над ним хотелось», как писали столичные газеты. Начиная с Аркашки в «Лесе» (1897), Москвин, более молодой, и Орленев (разница в годах в том возрасте у них была заметная — целых пять лет) не раз выступали в одних и тех же ролях, и притом таких знамени¬ тых, как царь Федор и Освальд в «Привидениях». Современники часто сравнивали их игру, и мнения склонялись то в одну, то в другую сторону, нельзя назвать победителя в этом непреду¬ мышленном соревновании. Но в роли Крамера, если судить по дошедшим до нас откликам, преимущество оказалось на стороне Орленова. Вот характерный отзыв из журнала «Звезда», приве¬ денный в книге «И. М. Москвин»: в нем говорится, что роль «бес¬ путного, но гениального сына Крамера. . . из коронных ролей г-на Орленева. Петербургский артист давал в ней живую, захва¬ тывающую фигуру». Что же касается Москвина, то он уступает петербуржцу по «соответствию роли, по внешним данным и по силе темперамента. . . Эффект, произведенный г. Москвиным, был значительно слабее ожидаемого» 10. Признание безоговорочное.

В том же марте 1902 года известный литератор А. А. Измай¬ лов по случаю гастролей Художественного театра в Петербурге тоже сравнивал игру Орленева и Москвина в пьесе Гауптмана.

Вывод у него примерно такой же, а может быть, еще более реши¬
тельный: «Куда лучше был г. Орленев. Там нервное, подвижное,
очень интеллигентное лицо, богатое выражениями самых разно¬
родных переливов настроений, лицо с печатью порока, но и с пе¬
чатью вдохновения и ума. . . Совсем не то г. Москвин с мало под¬
вижным, полным лицом и однообразными гримасами. В гениаль¬
ность его не хочется верить» и. В этой последней фразе вся суть,
потому что Орленев играл Арнольда Крамера так, что нельзя
было усомниться в сильном художественном даровании этого за¬
гнанного, мятущегося, одинокого молодого человека. Как же он
заставил зрителя поверить в талант своего героя?
Ведь о работах младшего Крамера говорит в пьесе только его
отец в четвертом акте, упрекая себя, что оп дурно обращался
с мальчиком и «задушил этот побег». Но в раскаянии Михаэля
слишком внушительно звучит тема смерти, чтобы можно было
расслышать трагедию жизни. Бесспорно также, что у самого Ар¬
нольда текста мало и его важный для понимания драмы диалог
с отцом построен неравноправно: почти все реплики отданы стар¬
шему Крамеру, он задает вопросы и рассуждает, иногда очень
пространно. Арнольд же отвечает односложно, и игра у него глав¬
ным образом мимическая. О себе как о художнике он упоминает
бегло в разговоре с Лизой Бенш, и эта исповедь, состоящая из
трех-четырех отрывочных фраз, только и может открыть зрите¬
лям поэзию его призвания. Орленев не упустил такой очевидный
шанс и построил объяснение с Лизой, как не раз в прошлом, на
контрасте. Ритм роли был взвинченно-нервный, каким только

он
и мог быть у такого истерзанного человека с обостренными реф¬
лексами. И внезапно в этом мире больных и открытых страстей
наступала минута просветленного покоя; легкое дыхание, плав¬
ная речь, грустная улыбка: «Поезжайте-ка в Мюнхен и расспро¬
сите там профессоров! Это все всемирные известности! И вы
увидите, с каким чертовским уважением они ко мне относятся».
Прославленный актер-неврастеник, по свидетельству всех спра¬
вочников — создатель этого амплуа в русском театре, и вдруг та¬
кая мера самообладания, такая ясность духа и скрытый юмор, ко¬
торый даже самомнению придавал оттенок иронии. Потом дей¬
ствие вернется в старую, знакомую неврастеническую колею, но
эти выигранные минуты уже не забудутся. Да, надо очень верить
в свой талант, чтобы так говорить о нем!
Здесь мне кажется уместным сослаться на одну подсказанную
близостью дат ассоциацию. В том же 1901 году, спустя несколько
месяцев после петербургской премьеры «Михаэля Крамера», во
Франции в замке Мальроме умер Тулуз-Лотрек, тогда непризнан¬
ный художник, картины которого долго еще и после его смерти
будут отвергать национальные музеи. Орленев ничего не знал
о судьбе Тулуз-Лотрека и, вероятно, ничего не узнал до конца
жизни, он был плохо знаком с новыми и новейшими течениями
во французской живописи. Но драма гениальности в оболочке фи¬
зического уродства у его гаугхтмаиовского героя чем-то напоми¬
нала драму французского художника, тоже несчастного калеки,

с карикатурно несоразмерной фигурой, с большим туловищем
на тонких, неуклюже инфантильных ногах. И в характере
у них были общие черты — необузданность, неуравновешенность,
вспышки ярости и быстрая отходчивость, стихийность порывов,
интерес к пороку и никакой моральной узды. Любопытно, что Ку-
гель, посмотрев «Михаэля Крамера», не без горечи писал: «И по¬
чему это так всегда бывает, что талант анормалеп, иррегулярен,
порывист, стремителен и погрязаем в пороках» 12. Но реальный,
французский вариант этой темы изощренности духа и угнетенной
болезненной плоти намного благополучней литературного — не¬
мецкого, гауптмановского. Тулуз-Лотрек написал всемирно изве¬
стные портреты, такие шедевры, как «Кармен» и «Модистка» и
сцены из мира ночного Парижа, а от Арнольда Крамера осталось
только несколько эскизов. Тем трагичней судьба этого немецкого
юноши, который тоже был убежден, что призвание художника
ставит его в ряд избранных натур.
Для точности упомяну, что немецкому происхождению своего
героя Орленев не придавал большого значения. Другое дело Ста¬
ниславский: из его режиссерского плана13 мы знаем, сколько
стараний он приложил для реконструкции натуры в «Михаэле
Крамере», вплоть до покроя костюмов и особенностей причесок
участников мерзкой оргии в ресторане Бешпа, благообразных де¬
ловых людей, к концу сцены превращающихся в остервенелых ди¬
карей, отплясывающих модный канкан. Толпа в спектакле Худо¬
жественного театра по степени ожесточения и разнузданности как
бы предвосхищала фашистскую модель на целых тридцать

лет
вперед. Ни такого предвидения, ни такой привязанности ко вре¬
мени и месту событий у Орленева не было. Его Арнольд тоже
жертва толпы, но толпы без ясного «подданства», без обязатель¬
ных признаков национального быта; просто некой усредненной,
условной толпы европейского города, похожего на немецкий,
а может быть, и не похожего. Даже во всех смыслах земная Лиза
Боши, эта до конца обуржуазившаяся Гретхен, была для Орле-
пева фигурой не столько реально-бытовой, сколько символиче¬
ской, я сказал бы, если бы это в нашем скромном случае не зву¬
чало так вызывающе программно,— воплощением мирового ме¬
щанства, конечно, на уровне взятой драматургом провинциальной
драмы.
Я не ставлю эту условность художественной задачи ни в за¬
слугу, ни в вину Орленеву. Я следую за фактами — так он пони¬
мал Гауптмана. Его Арнольд был человеком, поднявшимся над
бытом и бытом же раздавленным, и, по мысли актера, не так
важно было показать тот материальный мир, где разыгралась эта
трагедия, как ее повсеместность, не знающую границ во времени
и пространстве, в тех или иных вариантах повторяющуюся вся¬
кий раз, когда одинокий и не готовый к сопротивлению художник
сталкивается с враждебной ему средой. Вот почему в годы гастро¬
лерства он часто играл пьесу Гауптмана на пустой сцене, и жур¬
нал «Театр и искусство» это особо отметил, напечатав в хронике
заметку из Крыма, где говорилось, что в Алушту приехал Орле-
пев с группой актеров и поставил «Крамера»: «Играли пьесу

почти без декораций, студия Михаэля Крамера была сборная, раз-
поцветная, две стенки темного цвета, средняя с занавесом, бре¬
венчатая, грязно-желтого цвета» 14. Происхождение этой скудости
красок — не бедность и условия гастрольного кочевья; аскетизм
Орленева был сознательный и означал, что у драмы Крамера мо¬
гут быть разные прописки и адреса.

Таков один план действия в «Михаэле Крамере», построенный
на противопоставлении темной стихии быта с ее мстительной не¬
терпимостью ко всякому инакообразию и духу творчества, правда,
на этот раз выраженной в болезненно-эксцентрической форме; все
здесь очевидно и однозначно, все вынесено наружу. Внутри этого
плана есть еще второй, не такой определенный, запрятанный
вглубь,— именно здесь, в сфере сталкивающихся идей, в поединке
сына и отца Крамеров с их разным пониманием долга и дела
художника, Орлеиев нашел высший смысл пьесы. Он был практик
театра, в то время не часто бравший па себя обязанности режис¬
сера *, но, как большой актер, сделал некоторые важные наблю¬
дения, очень близкие более поздним урокам Станиславского.

Я имею в виду отношение Орленева к партнерству и законам об¬
щения в театральной игре. Он считал, что общение, даже в усло¬
виях неслаженности и пестроты гастрольных трупп, должно быть
непрерывным, нарастающим или падающим, постоянно меняю¬
щимся, рассчитанным в ритмах обязательных отталкиваний и
сближений, и только из этой непринужденности на сцене может
возникнуть живое общение с аудиторией, со зрителем-партнером.

Орленев не только так думал, он так и поступал. Еще во времена
«Царя Федора» с согласия Тинского и Бравича он внес в режис¬
серский план театра несколько существенных поправок, касаю¬
щихся их совместных сцен, «трагически смыкающегося» треуголь¬
ника — Федора, Бориса и Ивана Шуйского. Так потом было и
с Кондратом Яковлевым в «Преступлении и наказании». Так по¬
вторилось и в «Михаэле Крамере» с тем же Тинским.
Старший Крамер в петербургском спектакле был загримиро¬
ван под Ибсена. Выдумка не строгого вкуса, но Орленев отнесся
к ней сочувственно, поскольку уже само по себе портретное сход¬
ство с тогда еще живым прославленным писателем обозначило
уровень драмы. Этот Михаэль с чертами величия не был похож
на озлобленного педанта, внушающего своим ученикам, что до¬
стоинство художника измеряется предписанной правильностью
его приемов. Этот Михаэль был человек неординарный, для дока¬
зательства чего Орленев, по свидетельству «Русских ведомостей»,
сочинил целую сцену (у Гауптмана в пьесе ее нет), где младший
* «Мне редко приходилось быть режиссером, в исключительных слу¬
чаях. Старик Суворин обращался ко мне, например, в связи с «Михаэлем
Крамером» 15.
Крамер, «страстно увлеченный» картиной, над которой «работал
его высокоталантливый отец», не мог долго от пес оторваться, «не
видя ничего кругом, не слыша даже, как зовет его отец» 16. Хотя
никаких других сведений об этом авторстве Орленева у нас нет,

трудно предположить, чтобы критику «Русских ведомостей» на¬
званная сцена просто померещилась. Во всяком случае, намере¬
ния Орленева нам ясны: он хотел, чтобы спор в «Крамере» шел
между двумя художниками разных взглядов и разной силы ода¬
ренности, но обязательно художниками по призванию и чтобы
зритель поверил в талант не только младшего, но и старшего
Крамера.

Все симпатии Орленева были на стороне его героя; хилый
мальчик, полугений-полумонстр, он поступает так, как ему под¬
сказывает натура, и ничто не стесняет его внутренней свободы.

В этом заключается преимущество младшего Крамера перед стар¬
шим, но в его силе таится слабость. В самом деле, нет ли в столь
привлекающей Орленева бесконтрольной свободе Арнольда како¬
го-то душевного изъяна? И какой ценой он платит за свое язы¬
чество? И не слишком ли узка и эгоистична его позиция? И не
эта ли беззаботность подрывает изнутри его нравственные на¬
чала? Истоки драмы Крамеров в том, что каждый из них в чем-то
прав и в чем-то не прав, и понять им друг друга трудно, потому
что их взгляды не скрещиваются и идут как бы параллельно.

Повторяю еще раз, что спор в пьесе Гауптмана в трактовке Орле¬
нева нельзя свести к конфликту таланта и непритязательного ре¬
месла без грубых потерь для ее смысла. Это спор о пределах сво¬
боды: Михаэль с его школой труженичества (по образу Сальери)
пытается ее ограничить и подчинить строгой дисциплине, в чем-то
безусловно обременительной для художника

нетрадиционалиста,
ищущего самостоятельных путей; Арнольду же право на свободу
кажется безграничным, вне всяких законов, обусловливающих
порядок и форму в искусстве, что и приводит к разрушительной
дисгармонии.
Возможно, читателям покажется, что актерский замысел Ор¬
ленева изложен здесь слишком теоретично; много умозрения и
мало сердечного угадывания, столь характерного для его исповед-
нического искусства. Но у аналитического уклона в разборе роли
Арнольда Крамера есть основания. Ведь Орленева в те годы рас¬
цвета интересовал процесс творчества художника в разных его
гранях — и лаборатория, то есть превращение идеи в плоть по¬
эзии, и мера возможной при том тенденциозности, и тайна образ¬
ной памяти, и степень автобиографичности (как лучше — ближе
к себе или подальше от себя), и границы между светом разума и
темпотой невнятицы, которую вы найдете и у такого великого
реалиста, как Гоголь, и, наконец, трагедия непонятости, невыска¬
занное™, моцартовской широты и неспетых неземных, «райских
песен». Интерес Орленева к психологии творчества не замыкался
внутри театра, он затронул и литературу, и живопись, и музыку.
Известно, что самой крупной из всех его последующих ролей был
художник Освальд в «Привидениях» и что последней его ролью
был Бетховен. А любимый род его чтения в те годы — литература
биографическая, таких книг выходило тогда немного, но они вы¬
ходили. С книгой Анненкова о Пушкине он долго не

расставался,

без конца ее перечитывая. . . Сошлюсь еще на некоторые внешние

обстоятельства.

Через двенадцать дней после «Крамера», а это значит, что

еще месяца не прошло после «Карамазовых»,— с такой быстро¬

той шло время, хотя Орленев не замечал этого темпа,— 19 фев¬

раля 1901 года в Петербурге начались гастроли Художественного

театра. Вопреки ругани газет, «самой отчаянной», по словам

Книппер-Чеховой17, вопреки иеприязпи и интригам властей, —

«почему-то после каждого спектакля у меня чувство, что я со¬

вершил преступление и что меня посадят в Петропавловку» —

признавался Станиславский18,— триумф театра с каждым днем ста¬

новился все более и более внушительным. Столичная интеллиген¬

ция, столкнувшись с новым и незнакомым ей искусством, жила

в состоянии непрерывного напряжения и ожидания, гремели ова¬

ции на спектаклях, публика неистовствовала от восторга, энту¬

зиасты бросались на сцену, раздвигали занавес и чествовали

труппу, у касс с вечера до утра выстраивались очереди и т. д.

Это, по словам Горького, «удивительно грандиозное зрелище» 19

продолжалось два месяца, и Орленев внимательно следил за ним.

С актером МХТ Тихомировым он поддерживал связь все годы,

связь их была письменной, теперь они встретились, и старый то*

варищ по суворинской труппе много рассказывал ему об этиче¬

ских основах, на которых строится творчество Художественного

театра. Все, о чем думал Орленев в эти последние недели, играя

Арнольда Крамера, весь круг вопросов, касающихся автономии

художника и обязательных для пего правил, свободы в искусстве,

которой для порядка и формы, оказывается, нужна и зависи¬

мость, вновь возник перед ним в этих долгих беседах. Тихомиров

говорил, что ансамбль, как его понимает Станиславский, требует

от актеров отваги и жертв. Ни о чем похожем Орленев никогда

до того не слышал, мхатовское братство его очень привлекало и

чем-то отпугивало; он долго даже не решался пойти на спектакли

москвичей, чтобы «не разочароваться в своей собственной игре и

исканиях», как говорится в его мемуарах20. Особенно он боялся

встречи со «Штокманом», о котором «слыхал столько чудесного».

Потом в его памяти мысли о первых встречах с МХТ и работа

над ролью Крамера слились в одном потоке созпапия, и история

его второй гауптмановской роли была бы не полной, если бы мы

не упомянули о том специфическом интересе к психологии твор¬

чества, который связан с этой ролью и в дни премьеры и во все

последующие годы.

На спектакль «Доктор Штокман» он все-таки пошел. В ле¬

тописи «Жизнь и творчество К. С. Станиславского»21 указы¬

ваются две возможные даты этого посещения — либо 13, либо

18 марта. Спектакль заставил его поволноваться. Он так писал об

этом вечере, посмотрев Станиславского в роли Штокмана: «Я весь

дрожал, мне хотелось остаться одному»; отказавшись от участия

в очередном торжественном приеме в честь московской труппы,

он «пришел в каком-то экстазе домой». Жил он тогда у Набокова,

хозяин в ту ночь был на дежурстве в министерстве, в пустой

квартире Орленева ждал на столе обильный ужин с

закусками и
вином; он к ним не прикоснулся, возбуждение его не проходило,
заснуть он тоже не мог. Утром, вернувшись домой, Набоков заме¬
тил, что с его гостем опять что-то стряслось; он спросил, что же
такое, и Орленев ответил: «Знаешь, Костя, я или брошу совсем
театр, или должен создать такое же светлое дело» 22, имея в виду
Художественный театр и единодушие его ансамбля, которое он
почувствовал с той минуты, как в «Штокмане» поднялся занавес.
Об отзывчивости Орлепева-зрителя много пишут все мемуа¬
ристы, в предыдущих главах я уже упоминал о том, какое впе¬
чатление произвела па него Дузе. Встреча с великим искусством
была для него всегда потрясением, но помимо бескорыстного во¬
сторга у его чувства зрителя был еще профессиональный мотив:
вот до каких вершин может подняться поэзия театра, и, если ты
застрял где-то у подножия этих вершин, зачем тебе заниматься
таким делом; выбор только один — или бросить сцепу, или найти
свой путь к совершенству! Искусство Дузе и Станиславского ок¬
рыляло Орлепева, понуждая в то же время огляпуться па самого
себя: а что же я? а как же я? Он верил в свое призвание, по у него
хватало ума и трезвости, чтобы судить о себе безотносительно
к своему честолюбию; и при всей своей отзывчивости он знал
меру ценностей.
Татьяна Павлова в письме к автору этой книги рассказывает,
как она вместе с Орлопевым смотрела в вепском Бургтеатре игру
знаменитого Йозефа Кайнца, которого русская критика в

девяти¬
сотые годы часто сравнивала с Орленевым — тоже амплуа невра¬
стеника, тоже гастролер. Смотреть Кайнца было интересно — он
играл старого усталого актера (пьесу Павлова пе называет), и
в его роли был один особенно запомнившийся ей момент: старый
актер сидел па диване, устремив взгляд на свой когда-то, может
быть, несколько десятилетий назад, написанный портрет в ко¬
стюме Пьеро. И вдруг после недолгой паузы этот согбенный ста¬
рик, сразу преобразившись, легко подымался с дивана и «всем
своим телом делался молодым Пьеро», как пишет Павлова. Орле-
певу очень понравилось это чудо мгновенного превращения, этот
прыжок во времени, из старости в юность. Действие пьесы про¬
должалось; па сцену вышел очень-очень старый лакей, сказал
«чай готов», и весь зал зааплодировал. Орленев и Павлова удив¬
ленно спросили, почему ему аплодируют. Им ответили, что этот
актер на выходах уже пятьдесят лет выступает на сцене Бург-
театра. Теперь перед ними была старость необратимая, биологи¬
ческая, которую нельзя победить ни вдохновением, ни тренажем.

Все это было занятно и трогательно, но никакого потрясения они,
как, впрочем, и все другие зрители, в тот вечер не испытали.

У Кайпца было чему учиться, но перемены в жизнь Орленева эта
встреча не внесла. Другое дело Станиславский — его уроки тре¬
бовали немедленной реакции, ответных действий, коренной ломки
и образа жизни и образа искусства.

На следующий день после «Штокмана» он пришел к Суво¬
рину, забыв о всех распрях и своем положении гастролера в

пе¬
тербургской труппе, и сказал, что реформы «художественников»
касаются всех актеров русского театра и жить по-старому больше
нельзя. Я приведу этот разговор, как он записан в мемуарах Ор¬
ленева:
«Алексей Сергеевич, вы должны создать такой же театр.
Я уверен, что мы все пойдем вам навстречу. Сделайте нас своими
пайщиками, и мы будем работать за совесть, а не за страх». Ста¬
рик Суворип загорелся, поверил в это дело и уполномочил меня
объехать многих товарищей. Я поехал к Бравичу, Типскому, Ми¬
хайлову, стараясь всячески разжечь их, говорил, что не надо ни¬
каких премьеров, не надо никаких первых ролей, надо играть,
если пужио, на выходах, чтобы каждой пьесе создать успех, чтобы
каждому ансамблю придать дух и настроение. Товарищи отнес¬
лись ко мне очень скептически, говоря, что из этого ничего не
выйдет и пе мне переделать людей. Меня словно облили холодной
водой, и я опять полетел к Суворину и убеждал его создать хотя
бы небольшую группу «безумцев и искателей». Суворин, видимо,
за это время посоветовался со своими директорами-компаньонами
и сказал мне, что дирекция не пойдет ни на какие уступки. Когда
я увидел, что мечты мои рассеялись, я обругал Суворина «импо¬
тентом искусства» и опять жутко запил» 23. После этой вспышки
все связи Орлепева с суворипским театром окончательно обор¬
вались.
В какой-то счастливый день вскоре после этого запоя и про¬
изошла встреча Орленева со Станиславским и их разговор о

пе¬

реставленных актах и мотивах самоубийства Арнольда Крамера.

В летописи И. Виноградской разговор этот датируется так: до

23 марта. Как вы помните, во время их встречи Станиславский

предложил Орленеву стать актером Художественного театра и по¬

просил его прийти попозже вечером, чтобы обо всем условиться.

Времени для размышлений у него не было, всего несколько часов,

и, не задумываясь о последствиях своего решения, он уклонился

от новой встречи и выбрал неконтролируемую свободу Арнольда

Крамера, несмотря на то, что Чехов (более высокого авторитета

для него не существовало) убеждал его «пойти на работу

к художникам». В назначенный час к Константину Сергеевичу

явился все тот же Набоков и сказал, что его друга мучают сомне¬

ния и, чем больше он проникается доверием к Станиславскому,

тем страшней ему довериться его режиссерской воле; соседство

с величием его пугает: как он сохранит в его тени свою непосред¬

ственность («...Я буду играть нечто отраженное»)*. И он

выбрал хрупкую свободу, навсегда отказавшись от той высшей

дисциплины духа, которой была так сильна труппа Художествен¬

ного театра. Можем ли мы его в том винить?

Летние поездки предыдущих лет и независимое положение га¬

стролера с аршинными афишами, с ежевечерними аншлагами,

с заманчивыми предложениями антрепренеров со всех концов

России — если бы он их принял, работы у него хватило бы на

пять лет вперед,— с письмами потерявших голову поклонниц

(сперва он собирал такие письма, а потом сжег) — вся эта, мо¬

жет быть, вздорная, но милая сердцу суета не прошла для

Орле-
пева бесследно. И по чисто житейским обстоятельствам, хотя он
по придавал значения атрибутам успеха и с нескрываемым рав¬
нодушием относился к самому минимальному и вполне ему до¬
ступному комфорту. М. И. Велизарий вспоминает, как летом
1902 года этот «беспечный человек приехал в Одессу в одной мат¬
роске с плащом на плече». Он был тогда одним из самых извест¬
ных русских актеров, а одежка у него оказалась попроще и по¬
хуже, чем в годы дебютов в Вологде или Риге.
Он тратил деньги легко и безрассудно, и его товарищи по
труппе пошли па хитрость, чтобы придать ему европейский
лоск,— выдумали какого-то мифического больного актера, обре¬
мененного семьей, с которым во все время гастролей Орленев
щедро делился гонорарами. Таким образом «накопилась довольно

* В «Дневниках» Орлепсва есть такая запись о встречах со Станислав¬
ским: «1. В Петрограде. 2. У Чехова. 3. Угол Столешникова. Я его боюсь.
Я боюсь его власти, а я власть не переношу органически» 24.

солидная сумма», на которую ему купили «щегольской костюм,
лакированные туфли, галстук, шляпу... ну, словом, все, что тре¬
буется актеру. А в придачу билет первого класса». Нарядный,
как именинник, Орлснев, высунувшись из окна вагона, размахи¬
вал новой фетровой шляпой и весело кричал: «А знаете, никогда
я с таким комфортом не уезжал с гастролей» 25. Но при всем его
бескорыстии, при сатинском презрении к сытости как цели жизни
ему нужны были большие деньги хотя бы для того, чтобы ус¬
троить званый ужин на двадцать пять персон, или отправить не
очень хорошо ему знакомого чахоточного актера (в этом

случае
вполне реального, а не мифического) в Башкирию на кумыс, или,
поссорившись с очередным импресарио, не дожидаясь срока
контракта, расплеваться с ним и выплатить полагающуюся не¬
устойку. Натура у него, как это часто бывает у людей беспечных,
была широкая, и, пойди он в МХТ, такой образ жизни стал бы
для него совершенно невозможным.
Помимо житейских были еще художественные, идейные об¬
стоятельства, побудившие его посвятить себя гастролерству: если
бы Орленев выбрал оседлость, разве ему были бы доступны его
дерзкие планы? Он мечтал сыграть Гамлета в мочаловской ма¬
нере, но по-современному, с поправкой на только-только начав¬
шийся двадцатый век; первая проба в «Гамлете» в Костроме
в 1900 году была только робкой разведкой. Он мечтал и о загра¬
ничных гастролях, чтобы ознакомить широкую публику в Европе
и. очень тогда далекой Америке с гением Достоевского — для на¬
чала в его скромной интерпретации, и с «Царем Федором», этой,
как ему казалось, единственной в мировом репертуаре трагедией
бессильного добра. Он, наконец, мечтал о труппе, составленной
из «безумцев и искателей», где нашлось бы и ему место, хотя
знал, что эта мечта самая несбыточная. Его грызли сомнения:
а не надежней ли отказаться от этих воздушных замков и найти
свое призвание, как равный среди равных, в труппе Художествен¬
ного театра, поразившей его сыгранностью и единомыслием? Но
он изменил бы своей романтической, с чрезвычайно развитым
чувством риска натуре, если бы поступил так. Ведь не пошла же

Комиссаржевская в МХТ! Он не думал сравнивать себя со Ста¬
ниславским, но ведь и Константин Сергеевич не пошел в Малый
театр, когда ему, любителю, сделали такое предложение, и пред¬
почел прочности устоев свободу действий.
Всю последующую актерскую жизнь Орленев отчаянно нуж¬
дался в умных советниках и, когда позже ставил «Гамлета», ни¬
чуть не смущаясь, едва ли не одновременно обращался за по¬
мощью к Плеханову и Суворину — об этом я уже писал и еще
напишу; его консультантами были и знаменитый Гарип-Михай-
ловский, и забытый теперь актер Мгебров, и однажды ему встре¬
тившийся режиссер Марджапов, и долго с ним друживший кри¬
тик Тальников, и многие, многие другие. Он жадно искал обще¬
ния с виднейшими людьми русского искусства своего времени и,
как мог, учился у них, но ему нужно было мудрое наставниче¬
ство, а не каждодневное руководство. Чтобы оценить истину по
достоинству, он сам должен был дойти до нее, добыть ее, он не
хотел, да и не мог бы, если бы захотел, ничего получить готовень¬
ким, из чужих рук, в отработанном виде. Не без горького юмора
Орленев говорил, что эта его черта — фамильная, наследственная.
Среди странностей его больного старшего брата Александра
была и такая: он не читал разрезанных книг (по условиям тог¬
дашней типографской техники при брошюровке отпечатанные
листы часто оставались неразрезанными и разрезать их полага¬
лось читателям), утверждая, что это читанное-перечитаиоо ему
ни к чему, ему нужно обязательно новое, а на книги с

неразре¬
занными листами независимо от их содержания он «бросался
с жадностью». Точно так же его младший брат дорожил в искус¬
стве новизной и первооткрытиями. Аналогия несколько деликат¬
ная, но ведь ее авторство принадлежит самому Орленеву.
Было еще одно обстоятельство совершенно частного свойства,
но тоже немаловажное для его выбора в тот мартовский день
1901 года. Я имею в виду все крепнущее чувство Орленева к Алле
Назимовой, к этому времени ставшей его постоянной партнершей.
Через двадцать два года в большом письме к М. П. Лилиной, на¬
чатом на пароходе «Мажестик» и законченном в Нью-Йорке,
К. С. Станиславский, описывая свое первое посещение театра
в Америке (где шла программа Балиева) и встречи в антракте
со старыми русскими знакомыми, первой упоминает Назимову:
«постарела, но мила» 26. А тогда, в самом начале века, она была
молода и красива, и Орленев в затмении любви и шагу не делал
без ее согласия. Он не мог не задуматься над тем, возьмут ли ее
вместе с ним в Художественный театр, ведь после окончания
курса в Филармонии она уже там была на самых незаметных ро¬
лях и ничем себя не зарекомендовала. А если возьмут, на что она
может там надеяться? В лучшем случае — на эпизоды. Орленев
же твердо верил в ее звезду и в то, что сделает из нее премьершу,
так, чтобы она затмила по крайней мере модную Яворскую.
И для этого тоже ему нужна была полнота власти в труппе. Итак,
гастролерства он не бросил.
Еще зимой, до описанных здесь событий, Орленев стал нето¬
ропливо подбирать труппу для весенне-летней поездки, и журнал
«Театр и искусство» сообщил, что гастроли актера начнутся
в Вильно па второй день пасхи. Маршрут был размечен по

дням,
известен был и репертуар, помимо ролей уже игранных по непи¬
саным законам театрального предпринимательства для успеха га¬
стролей нужна была и сенсационная новинка. Орленев это преду¬
смотрел и выбрал инсценировку толстовского «Воскресения» (по
заграничному бесцензурному изданию). Хотя после первой пу¬
бликации романа прошло уже немногим больше года, споры, вы¬
званные его появлением, еще не улеглись. Роль Катюши Масло¬
вой он поручил Назимовой в твердом убеждении, что она просла¬
вит ее на всю Россию, себе он взял небольшую роль народовольца
Крыльцова, которого тюрьма довела до последнего градуса ча¬
хотки. По странной наивности Орленев полагал, что цензура про¬
пустит рассказ Крыльцова о казни двух революционеров, его то¬
варищей по камере. А 24 февраля 1901 года правительствующий
синод отлучил Толстого от церкви, и цензура, уже по входя в под¬
робности, запретила постановку «Воскресения» как оскорбляю¬
щую религиозное чувство.
Надо было срочно найти замену «Воскресению». Вместо Тол¬
стого он поставил Ростана, про которого несколько позже,
в 1912 году, Луначарский напишет, что он «слишком блестящ,
слишком легкокрыл, слишком избалован, слишком парижанин,
для того, чтобы быть великим драматургом» 27. Такого контраста
и нарочно нельзя было придумать: толстовский ухватистый реа¬
лизм и ростановские нарядные побрякушки. Но и Ростан до¬
стался актеру нелегко! Его новую пьесу о трагической судьбе

сына Наполеона, герцога Рейхштадтского,— нашумевшего «Ор¬
ленка» — за год до того в первый раз сыграла Сара Бернар
в своем парижском театре. Теперь ее перевела на русский язык
Щепкина-Куперник специально для Яворской, ревностно, наперe¬
кор насмешкам газет повторявшей репертуар, а вместе с ним и
капризы всемирно известной француженки. Делиться с Орлене-
вым этой монополией Яворская, естественно, не пожелала, она
сама готовилась к гастролям. Никаких других подходящих нови¬
нок не было, и Орленев, как уже не раз в прошлом, обратился за
помощью к деловому и находчивому Набокову. Тот, не задумы¬
ваясь, пригласил четырех своих коллег — молодых чиновников
из министерства иностранных дел,— и вместе за одну неделю,
артельным способом, они сочинили перевод. Чиновники, кто как
мог, подготовили черновые наброски, Набоков сортировал их,
монтировал и придал этим заготовкам более или менее литера¬
турный вид. Конечно, до блеска версификаторства Ростана в пе¬
редаче Щепкиной-Куперник этот вымученный перевод не дотя¬
нул, но, как ни удивительно, и грубых несообразностей в нем, ка¬
жется, не было. Из-за всех передряг сроки гастролей запаздывали:
из Петербурга Орленев и его труппа выехали только в начале мая.
Он был тогда петербургской знаменитостью, и в хронике жур¬
нала «Театр и искусство» часто мелькала его фамилия; по этим
присланным из провинции заметкам легко проследить маршрут

его гастролей. И какой у него был репертуар! И какие были от¬
зывы в газетах! И какие были сборы! Он выступал, как обычно,
в своих главных ролях, рядом с Митей Карамазовым и царем Фе¬
дором на этот раз был еще герцог Рейхштадтский. Сборы Ростан
приносил ничуть не меньшие, чем Достоевский (например, в Ры¬
бинске и Кишиневе), но там, где критика была поинтеллигент¬
ней, это соседство не вызывало восторга. «Костромской листок»,
полгода назад так сочувственно встретивший «Карамазовых», те¬
перь писал: «На нашей сцене успех «Орленка» был сомнителен,
чтобы не сказать больше» — и объяснял почему: «Националисти¬
ческая пьеса, вызвавшая бурю восторгов в Париже, слишком чуж¬
да нам и, несмотря па... прекрасную игру г. Орлслева, не затра¬
гивала зрителя за живое и прошла скучно» 28. И «Одесские но¬
вости», которые назвали майские гастроли 1901 года незабывае¬
мым праздником, строго отнеслись к «Орленку», признав только,
что в пьесе Ростана у Орленева было «несколько искренних мо¬
ментов» 29. Не слишком много для газеты, где была напечатана
такая восторженная статья Старого театрала о «Карамазовых»,
на которую я ссылался в предыдущей главе. Несколько позже,
уже в августе, когда труппа играла в Москве, «Русское слово»,
заметив, что Орленеву не надо доказывать свою причастность
к искусству, он уже ее давно доказал, все же высказало мнение,
что в роли герцога Рейхштадтского актер-художник «не дал того,
что мог дать». Мы склонны думать, писала газета, что это

«слу¬
чайность, так как все исполнение носило характер усталости» 30.
Но это не было случайностью.
«Орленок» едва ли не единственная пьеса в репертуаре Орле¬
нева зрелых лет, которую он не любил, о чем прямо написал
в своих мемуарах31. По внешним признакам роль герцога Рейх¬
штадтского отвечала его художественным склонностям: экзальти¬
рованный юноша, украдкой читающий «Бартера», одурманенный
духом реванша мечтатель, в котором смешалось дерзкое честолю¬
бие Наполеона и меланхолия и усталость Габсбургов, молодая
Франция и старая Австрия, натура болезненная, страдающая,
уязвленная, жаждущая военных подвигов и трагически бессиль¬
ная, что обнаруживается при каждом ее соприкосновении с ми¬
ром реальностей, в общем, как писала та же газета «Русское
слово», нравственная и историческая личность этого героя «совер¬
шенно в характере таланта артиста». Но это было заблуждение,
в котором поначалу не разобрался и сам Орленев. Он вовсе по от¬
рицал права на существование театра Ростана с его блестатель-
но-парадной, украшенной французским острословием романтикой,
он смотрел широко на вещи и держался морали чеховского Три¬
горина: «всем хватит места, и новым и старым,— зачем тол¬
каться?» Но, отравленный Достоевским, уроками «Царя Федора»,
школой психологического анализа, которую изучил до тонкостей,
он, впикнув в пьесу, отнесся к ее декламации как к чему-то со¬
вершенно чуждому.
В ростановской манере, в ее хлесткости, щегольской афори¬
стичности он чувствовал холод мастерства, доведенного до

степе¬
ней виртуозности; техника самая образцовая, наилучшей евро¬
пейской марки, но без сердечной боли, без тайны, без скрытых
планов, только одна господствующая краска, лишенная оттенков.
И популярный тогда на эстраде, захватывающий бравурным рит¬
мом монолог герцога Рейхштадтского:

Уж вижу я несчетные знамена,
Толпу людей, и солнце, и цветы! . .
Мне двадцать лет, и ждет меня корона. . .
Париж! Париж, ее отдашь мне ты!—

и поединок с Метторнихом, всевластным канцлером Австрии, про¬
должающийся все шесть актов драмы, и маскарад в Шенбрунн-
ском парке, среди живописных развалин, построенных умелым
археологом, па фоне которых идет отчаянная политическая игра
и зреет бонапартистский заговор, и символическая сцена на Ваг-
рамской равнине, где в диалог вступает очеловеченная природа,
и* прочее и прочее — все это было очень импозантно и очень кра¬
сиво. Но красота Ростана не пришлась Орленеву по душе, она ка¬
залась ему не в меру франтоватой, церемонной, упорядоченно-
отрепетированной и потому, может быть, даже и бутафорской.
Слишком сильна была плебейская закваска Орленева, чтобы отт
мог принять эту музейную подделку, этот парижско-венский шик,
задававший тон па сцене. Перед ним был старый театр во всем
ореоле его красноречия и декоративности, театр ушедшего дня.

Он же представлял новый день и новый театр психологического направления. И «Орленка» играл по необходимости, потому что он не мог не играть.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Интервью в «Одесских новостях». Планы Орленева, сбывшиеся и несбывшиеся. Бенефис в «Горе-злосчастье». Иван Рожнов, человек-ветошка. Мир провинциального чиновничества, хоровод масок. Движение драмы: Рожнов сияющий и счастливый, Рожнов растерянный и предчувствующий беду, Рожнов-жертва, распятый в «коридорах власти». Бунт Рожнова — «тварь мелкая» возвышает голос. Мелодрама, поднявшаяся до высот трагедии. Как иногда ошибаются прорицатели. «Горе-злосчастье» в «Эрмитаже» в 1923 году. П. А. Марков о «волнующей значительности» игры Орленева. Воспоминания Б. А. Бабочкина. Работа над ролью Лжедмитрия в пьесе Суворина. Заманчивая задача: еще один «сын Грозного». Личность Самозванца, мотивы веры и неверия. Неудачный спектакль в Николаеве. Ссора с Сувориным. Тень скандала, сопутствующая славе Орленева. Мещанство темное и мещанство просвещенное.

В дни майских гастролей 1901 года в Одессе Орленев («наш милый и симпатичный гость») дал интервью корреспонденту местной газеты о своих планах. Лето он намерен провести в Швейцарии, где будет отдыхать, а когда устанет от отдыха, займется изучением новых ролей. Он их перечислил: Освальд в «Привидениях» Ибсена, Дмитрий Самозванец в пьесе Суворина и Лорензаччио, которого уже играл,— теперь готовится новая, более близкая к требованиям театра переделка этой пьесы Мюссе; возможно, он поедет еще в Италию, чтобы посмотреть Цаккони, известного трагика, по общему мнению, лучшего исполнителя этой романтической роли. Осенью он хотел бы вернуться в Петербург и там показать новые работы, а потом, на зимний сезон, его

при¬
глашает в свою труппу, в Киев, Соловцов, где, сохраняя положе¬
ние гастролера, он сможет время от времени выступать в подго¬
товленном им репертуаре. Орленев называет еще инсценировку
«Воскресения», хотя он не уверен, что ее разрешит цензура, но
на то надеется. Мы не знаем, ездил ли он в то лето в Швейцарию,
но все остальные его планы либо не осуществились, либо сдвину¬
лись в сроках.
Так, в «Привидениях» в Петербурге он выступил только три
года спустя — в январе 1904 года. Дмитрия Самозванца сыграл
всего несколько раз и потом из-за ссоры с Сувориным и целого
ряда несчастливых случайностей больше к нему не возвращался,
несмотря на то, что пьеса ему нравилась и он усердно ее репети¬
ровал. И Цаккони в «Лорензаччио» он не видел. И инсценировку
«Воскресения» ему не разрешили. И в труппу к Соловцову не
пошел, а 1902, 1903 и почти весь 1904 год (до поздней осени)
провел в поездках по России. Как видите, интервью в «Одесских
новостях» огорчительное — смелые намерения и скудные итоги. . .
Но есть в этом интервью и одна неожиданная подробность: ока¬
зывается, оно было опубликовано по случаю бенефиса Орленева
(«чрезвычайно талантливый артист празднует свои артистические
именины») в роли Ивана Рожнова из пьесы В. Крылова «Горе-
злосчастье». Подробность важная, потому что у нас нет других
падежных данных о том, когда впервые он сыграл эту роль, про¬
державшуюся в его репертуаре до конца двадцатых годов. В ме¬

муарах актера об этом ничего пе говорится, а в «Театральной энциклопедии» указывается другая дата — 1902 год. Теперь мы можем уточнить год — 1901-й.

Со времени вологодского сезона, когда Орленев старательпо приготовил роль безымянного чиновника в «Горе-злосчастье», а режиссер, не задумываясь, на первой репетиции ее вымарал, как совершенно ненужную, прошло пятнадцать лет. Крылов был еще жив и по-прежнему сочинял пьесы, теперь откровенно черно¬ сотенные. Орленев знал им цену и не обременял себя чтением та¬ ких новинок. Совсем иначе он относился к «Горю-злосчастыо» — к этой пьесе он вернулся. Может быть, подсознательно здесь ска¬ залась его старая обида — так он вознаградит себя за прошлое и замкнется большой цикл его жизни, ее начало и ее зрелость.

Впрочем, более вероятно, что он обратился к мелодраме Крылова цочти двадцатилетней давности (год ее написания — 1883-й) по¬ тому, что после уроков Достоевского увидел в ней отблеск «Ши¬ нели» и «Бедных людей». Не зря ведь Чехов говорил об интелли¬ гентности Орленева, выросшей из обдумывания и изучения репер¬ туара, из богатства его ассоциативных связей, затронувших целые пласты русского и мирового искусства. Конечно, само сравнение пьесы драматурга-переделыцика и промышленника Крылова с ли¬ тературой в ее наивысших бессмертных образцах было достаточно рискованно. Да и формально аналогия в этом случае не выстраи¬ валась.

У Гоголя и Достоевского перед нами открывается энциклопе¬ дия петербургской бедности, в пьесе Крылова сравнительный до¬

статок (другой вопрос, каким образом добытый); там взята жизнь
па излете, здесь она обрывается в самом расцвете; там поэзия и
трагедия, обусловленная необратимостью действия, здесь хорошо
обдуманный и уверенно обработанный профессиональным литера¬
тором случай и ничего более, и т. д. И все-таки у этих несопоста¬
вимых явлений оказались черты общности: провинциальный чи¬
новник Иван Рожнов по степени своей безответности и зависи¬
мости, по степени внешней и, что самое горькое, внутреппей не¬
свободы принадлежит к бесправно-плебейскому племени Башмач-
киттых и Девушкиных — он их прямой потомок.

Хорошо известны слова Белинского о том, что Гоголь первый
навел русскую литературу на «забитые существования в нашей
действительности»2. Акакий Акакиевич и вслед за ним Макар
Девушкин положили начало этой иерархии обездоленных, Иван
Рожнов затерялся где-то в ее дали, в конце ее длинного-длинного
ряда. Масштабы несоизмеримые, суть та же. Он такой же чело¬
век-ветошка, о которого господа «ноги обтирают», как и его про¬
славленные предшественники, с той только разницей, что еще мо¬
лод, всего три года па казенной службе и, хотя уже втянулся
в колею и стал малым винтиком бюрократической машины, нс
утратил юношеского вида и юношеского духа. «Лицо Орленева —
Рожнова было прекрасно, его добрые синие глаза светились, зри¬
тель настораживался в ожидании тех удивительных, необыкно¬
венных слов, какие сейчас скажет Рожнов»,— так описывает
А. Я. Бруштейн первое появление Орленева в «Горе-

злосчастье»

в виленской антрепризе Струйского в сезон 1902/03 года3. Он

только посмотрел в зал, скромно улыбнулся, небрежно смахнул

пылинку с парадного костюма — и зритель (даже если он ни¬

когда до того не бывал в театре) уже знал, что этот симпатичный

молодой человек окажется в центре драмы. С такого доверия и

начинается магия искусства.

Вокруг Рожнова—Орленева маски, целый хоровод масок: бе¬

зымянные чиновники и чиновники с глупыми фамилиями, вроде

Сельдереева и Горошкина,— саранча, налетевшая на даровую за¬

куску; и какие-то девицы в ситцевых платьях, тоже безымянные,

неизвестно почему пожаловавшие на свадьбу (с нее начинается

пьеса) и горячо обсуждающие: дурная ли примета — сморкаться

при венчании; вдова-салопница, знающая всю подноготную про

всех собравшихся; помещик-самодур, блажь которого не уга¬
даешь,— захотел пировать в отдельном кабинете с невестой и
прогнал прочь жениха, что ему здесь делать; статский генерал,
свихнувшийся на том, что административная механика — та же
армия и чиновник начинается с субординации: «Шекспира
я себе в столоначальники не возьму!» Провинциальная затхлость,
бесчеловечный цинизм, злословие, зависть, невежество. И на этом
фоне юный Рожнов (хотя Орленеву было уже тридцать два года),
возбужденный и чуть растерянный — он и сам не знает, откуда
на него свалилось счастье: красавица Оленька, тысячное прида¬
ное, продвижение по службе. Объяснить это невозможно, он и не
пытается объяснить. . . Он живет минутой, но не ждите от него
тех необыкновенных слов, о которых писала А. Я. Бруштейн. На¬
против, его радостное возбуждение выражается в косноязычии,
для такого торжественного момента какие у него будничные
слова: «Что ж я был бы за свинья, если бы не понял всех благо¬
деяний. . .» И в этой корявости, как ни странно, слышался голос
жизни. Все кругом говорят на дурацки стилизованном, лакейски-
мещанском или замысловатом чиновничьем языке, а он что ду¬
мает, то и скажет, все в простоте, без двусмысленностей, без кан¬
целярского орнамента, с едва-едва заметным юмором или, скорее,
оттенком юмора. Пока что его синие сияющие глаза не видят впе¬
реди ничего угрожающего.

Свадьба кончилась, и тайна разъяснилась: брак Рожнова —
это грязная сделка за его спиной, сговор двух сильных за счет
слабого. Помещик дал деньги, и красавица Оленька должна

до¬
статься ему; статский генерал назначил жениха из числа своих
чиновников — и у него свои виды. Но тот, кто платит, по старому
правилу заказывает музыку, и почтенный управляющий казенной
палатой чувствует себя обманутым. Друзья еще с университет-
ских времен, не поделив добычи, становятся врагами — обстоя¬
тельство немаловажное для дальнейшей судьбы Рожнова. Он
в этой игре пешка, лицо подставное, муж для порядка, муж-
ширма.
Между первым и вторым актами проходит два месяца, и быт
в доме Рожнова уже установился. Поначалу он может показаться
идиллией: нарядно одетая жена придает последний штрих празд¬
ничному костюму мужа — достает из шкафа картонку, а из кар¬
тонки цилиндр и приглаживает его щеточкой. Попутно идет нето¬
ропливая беседа, Оленька в игривом тоне жалуется, что у нее есть
муж и вроде как будто нет его, потому что он всегда за бумагами,
пишет и пишет. . . Рожнов смущенно оправдывается, что это на¬
чальство его испытывает: может быть, потому, что он так сча¬
стлив?
Настроение в доме приподнятое: помещик, их могуществен¬
ный покровитель, пригласил молодых супругов на свои именины,
и вместе с ними и Марьюшку — сестру Рожнова, девочку милую,
но восторженную до юродства. От наплыва чувств она суетится и
усаживает братца и его жену поэффектней, по образцу инсцени¬
рующих покой и довольство семейных фотографий той далекой
поры. «Чудо, как бесподобно»,— восхищается Марьюшка живой

картинкой. И на этом идиллия обрывается. Приходит вдова-
са¬
лопница и пугает беднягу Рожнова страшными кознями, которые
готовятся против него. Он не пугается, но настораживается. По¬
том мстительный генерал, любитель муз, с явным намерением по¬
куражиться присылает ему пьесу, с тем чтобы он переписал ее
к утру. Фантазия безобразная, а ослушаться невозможно. Спа¬
сает положение самоотверженная Марьюшка, она берет пе-
реписку на себя — почерку нее каллиграфический. Рожнов в смя¬
тении, гонит от себя дурные мысли, но все-таки идет на именины
(куда, заметьте, не позвали генерала) и тяжко будет за свою дер¬
зость наказан. Акт этот промежуточный и нужен для того, чтобы
показать шаткую основу благополучия героя: он еще не подозре¬
вает, в какую игру замешан, но предчувствие беды уже омрачило
его улыбку.

А третий акт был актом гнета и отчаяния. Теперь чиновники
в казенной палате знают, что их генерал от одного имени Рож¬
нова приходит в ярость и готов эту «ветошку» стереть в порошок.

Все дурные инстинкты мелькающих на сцене секретарей, экзеку¬
торов, столоначальников, экспедиторов вырываются наружу. Рож¬
нову и раньше доставалось от ближних, но то были намеки и ал¬
легории, отныне атака идет впрямую. Мелюзга, такая же, как он,
не дает прохода и клевещет; те, кто повыше, распекают и держат
в трепете. У Крылова третий акт написан ленивой рукой, и вся¬
чески подчеркивается монотонность быта в провинциальном при¬

сутствии. Орленеву этого было мало: за интригами и дрязгами он
видел трагедию и хотел придать действию характер фантасмаго¬
рии. Если воспользоваться терминологией более позднего вре¬
мени, то можно сказать, что всего охотней он остановился бы на
жанре «реалистической химеры», как называл А. Д. Дикий свою
постановку «Смерти Тарелкина» в тридцатые годы. Но такой сме¬
лости у Орленева не было, да и сроки для гротеска как театраль¬
но-постановочного стиля еще не наступили.

Актриса М. И. Жвирблис, объездившая всю Россию и сыграв¬
шая четыреста пять ролей, рассказывая о встрече с Орленевым
в сезон 1903/04 года в Пензе, особо упоминает его репетиции, во
время которых «никто не уходил из театра», так было захваты¬
вающе интересно. В «Горе-злосчастье» она играла Марьюшку и
«па репетициях так же была собранна, как и на спектаклях. Его
творческий гений,— вспоминала актриса,— заражал меня» 4. За¬
мечания Орленева, как правило, относились к области психоло¬
гии, к толкованию каждой роли в отдельности; партитуры спек¬
такля в целом, гармонии всех его звеньев он редко касался, в этом
он нс был силен, в чем пс заблуждался. Чтобы возместить эту
осознанную слабость, он щедро пользовался опытом литературы
близкой по духу и смежной по сюжетам. Человек тогда еще не
очень начитанный, он обладал редкой чуткостью в сравнительном
анализе как средстве эстетической оценки. Подобно основателям
и первым актерам МХТ, он искал модели для театра у

русского
психологического романа XIX века, и прав был П. А. Марков,
когда в 1923 году в заметке об игре Орленева в «Горе-злосчастье»
писал: «В его таланте — глубокие струи Достоевского» 5.
Чувство Рожнова в третьем акте нельзя передать более верно,
чем словами Достоевского: «.. .что сделал мне злой человек?
А срамно сказать, что он сделал. ..» Мало того, что Рожнова, как
и Макара Девушкина, в пословицу ввели,— «до сапогов, до мун¬
дира, до волос, до фигуры моей добрались. ..» 6. За тридцать лет
службы Макар Девушкин притерпелся к травле и помыканию:
«Я привык, потому что я ко всему привыкаю...» У Рожнова,
тоже человека безответного, такая привычка еще не выработалась,
и, хотя вкуса свободы он никогда не узнает, его терпению есть
предел. Только, прежде чем произойдет взрыв и «мошка малень¬
кая» взбунтуется, у игры Орленева будет еще одна стадия — ста¬
дия удивления. Его сознанию человека, до конца еще не распя¬
того в этих жалких «коридорах власти», непонятно, откуда бе¬
рется такое беспричинное зло в людях, и чем оно держится, и
почему так заразительно. Он готов задуматься, только времени
для спокойного размышления у него нет, потому что пытка ста¬
новится такой невыносимой, что молчать больше нельзя.
И «тварь мелкая» подымает голос: «Да ведь, ваше превосхо¬
дительство, и крысу поганую станете ногой шпынять, она в сапог
вцепится, а я человек по образу божию и подобию!» Что же, это
голос протеста? Скорее, отчаяния, но отчаяния, которое придает
мужество самым слабым; его, «тряпку брошенную», топчут, и,
выйдя из себя, он ни перед чем не остановится. «Троньте только,
драться буду! Драться!» Эта тема амбиции привлекала

Орленева

и в роли Аркашки в «Лесе». Но там у нее была комическая

окраска, а здесь исход трагический. Лев Никулин в книге «Люди

русского искусства» писал, что зрители (речь, видимо, идет о зри¬

телях дореволюционных) смотрели «Горе-злосчастье» с участием

Орленева только ради одной сцены «объяснения чиновника с его

превосходительством»7. Утверждение это вряд ли справедливо,

потому что трагедия Рожнова у Орленева только начинается со

сцены объяснения с генералом. Это был очень яркий, но мгновен¬

ный порыв, а нравственные страдания прозревающего человека

с их мучительной длительностью были еще впереди.

Время в «Горе-злосчастье» течет медленно: между третьим и

четвертым актом пьесы проходит около трех недель. Для Рож¬

нова это вечность: все в его жизни сломалось, все корни подруб¬

лены. Труженик и трезвенник, он стал бродягой и пьяницей, от

его благополучия не осталось и видимости, и нет никого в губерн¬

ском городе, кто был бы теперь ниже его. Удрученная Оленька

и ее хищная мамаша-сводня, не ожидавшие такого оборота собы¬

тий, принимают меры, чтобы вернуть заблудшую душу па пра¬

вильную стезю — с этих долгих и скучных разговоров-хлопот и

начинается четвертый акт. Высокий покровитель семьи Рожновых,

хотя он и возмущен скандальной выходкой молодого чиновника,

в конце концов снисходит к женским слезам и готов засту¬

питься за этого «преестественного негодяя», если он явится

к нему с повинной. Пока идет уламывание помещика, никто не

знает, где находится Рожнов, под каким забором, бедняга, сва¬
лился. Он появляется в конце акта, и его объяснение сперва
с Марьюшкой, а потом с Оленькой и составляет кульминацию
драмы.

По ремарке автора, Рожнов в этот момент «несколько хмелен»,
Орленев играл его трезвым. И одет он был бедно, но опрятно, без
явных следов непутевой, подзаборно горькой жизни. Орленев не
любил живописных лохмотьев на сцене, и нищета его Аркашки
в «Лесе» или Актера в «На дне» не была нарочито вызывающей,
бьющей в глаза. Зачем эти материальные знаки катастрофы? Не¬
порядок душевный не требует непорядка в костюме, такая син¬
хронность может быть только навязчивой *. Перемены, которые
произошли с Рожновым, настолько разительны, что их не следует
подчеркивать грубо бытовой краской. Я не знаю, какими техни¬
ческими приемами пользовался Орленев, но его герой после всего,
что с ним случилось, сжался в комок и одряхлел в свои двадцать
с чем-то лет: посерело лицо, потухли глаза, у губ появились мор¬
щины, улыбку исказило страдание. И самое главное — голос стал
глуше и ритм речи замедлился.

В четвертом акте из простодушной юности он сразу шагнул
в старость, которая во всем изверилась. С какой отчаянной отва¬
гой он защищал честь Оленьки, но ведь похоже, что и она его об¬
манула: «На какого дьявола она к своему барину бегает? Ночи
гостит!» Дорого обходится ему это знание, но из яда сомнения
рождается его робкая мысль. «Горе-злосчастье» — пьеса

реперту¬
арная, ее много играли в конце прошлого и начале нынешнего
века и, по свидетельству мемуаристов, не стесняли себя в купю¬
рах; особенно много вымарок было в первом я четвертом актах
с их откровенным нажимом на мелодраму и публицистику. Вот
передо мной суфлерский экземпляр этой объемистой пьесы, где
рука режиссера размашисто прошлась по всему тексту, но не
коснулась монолога Рожнова в четвертом акте: «Проклятые мы
с тобой люди, Марьюшка, что родились в бедности да в невеже¬
стве, а понимание чувств господом богом не отнято» 8. У Орле-
нева эти слова были едва ли не главными в разговоре Рожнова
* Он изменил этому правилу, когда готовил пьесу Чирикова «Евреи»:
перед поездкой на гастроли в Германию купил на базаре в Лодзи рваную
одежду, просто отрепья, для правдоподобия сцепы, где безымянные ста¬
тисты изображали жертв погрома в одном из городов Северо-Западного
края
с Марьюшкой — таков итог его жизни *. Момент сознательности
(как всегда в игре Орленева) знамепует начало трагедии.
Пытка Рожнова на том не кончилась. Вбегает Оленька, и за¬
вязывается диалог с ней. Он ждет упреков, бурных объяснений,
скандала; она же вяло, для приличия обругав его, проявляет не¬
ожиданную снисходительность. Оленька готова его простить, если
он примет ее условия. Голос у нее сладкий, интонации жесткие,
прислушайтесь, и вы услышите в них металл. Откуда у этой дев¬
чонки такая деловая хватка? Маленькая роль Оленьки была

од¬
ной из лучших в репертуаре Назимовой той ранней поры. Краси¬
вая молодая женщина с осанкой царицы Савской на глазах
публики превращалась в вульгарную мещаночку, за обольститель¬
ностью которой скрывался низменный расчет. Никаких авантюр¬
ных задач Оленька перед собой не ставит: она хочет только
одного — вернуться к status quo, как сказал бы се просвещенный
покровитель с университетским образованием, то есть к существо¬
вавшему положению, к тому, что она утратила, пусть и с неиз¬
бежными в этом аварийном случае потерями. Для такого компро¬
мисса требуется очень немногое — Рожнов должен кинуться
в ноги их благодетелю и просить прощения. Интересна реакция
Орленева на эти слова Оленьки: его несчастливый герой на какое-
то мгновение столбенеет, замирает, теряет способность к движе¬
нию. Потом он встрепенется, но нервы так напряжены, что ему
не хватает голоса. Он задыхается от обиды, от вероломства
Оленьки, но не кричит па нее, а как бы пытается рассеять на¬
важдение.
Пусть она скажет, чтобы он пошел землю копать на железной
дороге,— он пойдет! Пусть она скажет, чтобы он поехал в Сибирь
добывать руду,— он поедет! Нет ничего такого, перед чем он ос¬
тановился бы, чтобы удержать ее любовь, но унижаться и уча¬
ствовать в торге он не согласен. Да и благоденствие под высокой
опекой, к которому она хочет вернуться, ему не мило. И в этом
монологе с надрывными нотами Орлеиев не давал себе воли: это
была скорей мольба, чем исступление. И только когда Оленька,

потеряв стыд, говорила ему, что он никогда ее не любил, а так,

притворялся, потрясенный этой низостью Рожнов называл ее по¬

ведение подлым, но раздражительности или истерии не было

в его голосе и в ту минуту. В таком состоянии тихого ожесточе¬

ния и скрытого, прорывающегося в коротких нервных вспышках

* В записной книжке Орленева за 1912 год выписан этот монолог Рож¬

нова в более поздней редакции пьесы с поправками актера. В нем не упо¬

минается Марьюшка, и последние слова этого монолога звучат так: «.. .а

понимание чувств у меня господом богом пе отнято». И говорит он эти

слова не Марьюшке, а Оленьке в конце их мучительно надрывной сцены.

отчаяния заканчивался четвертый акт. Оленька, уже не думая

о приличиях, говорила Рожнову, что дом записан на ее имя и она

легко нашла бы выход, не будь его рядом, растворись он где-ни¬

будь в пространстве. Он отвечал ей с непривычной для него твер¬

достью, повторяя несколько раз одну и ту же фразу: «Будешь

одна, ладно!», и быстрыми шагами уходил из комнаты.

На этом можно было бы поставить точку. Но дотошный и мно¬

горечивый Крылов написал еще пятый акт, содержание которого

легко изложить в нескольких словах: доведенный до крайности

Рожнов пытается утопиться, в последнюю минуту его спасают, но

от потрясения и простуды он заболевает скоротечной чахоткой.

Уже умирая, «злейший романтик», как его называют чиновники

в казенной палате, смирив проснувшуюся в нем гордость, просит

прощения у его превосходительства, думая таким образом облег¬

чить участь Оленьки, которую нс перестает любить до самого конца. Двадцать страниц печатного текста последнего акта «Горя-злосчастья» — это сплошная мелодрама на рыдающих нотах. Зри¬тели поинтеллигентней, когда Рожнова играли другие актеры, с раздражением смотрели этот акт ввиду явной его иехудоже-ственности и такого нагнетания и вымогания чувств. Зрители по¬проще, случалось, плакали, не скрывая слез. Орленев, хотя он не был врагом мелодрамы, относился к ней с известным предубежде¬нием, как к низшему виду искусства. Пятый акт «Горя-злосча¬стья» он сократил до возможного минимума, сосредоточившись на одной сцене умирания Рожнова.

За эту сцену и ее реализм, который в критике называли кли¬ническим, его ругали газеты, и ругали справедливо. Позже ему досталось и от мемуаристов, не без горечи вспоминавших эту ма-каберную эксцентрику. Любопытно, что своих партнерш в роли Марьюшки — уже упоминавшихся в нашей книге актрис Велиза-рий и Жвирблис — он заблаговременно на репетициях предупре¬дил: пусть они не пугаются, когда в финале пьесы сдернут пла¬ток с Рожнова в момент агонии и увидят его лицо, искаженное гримасой смерти. И все-таки они пугались, до того Орленев был страшен и не похож на себя. «Мне эта деталь решительно не по¬нравилась»,— писала М. И. Велизарий,— здесь было «уже не под¬линное искусство, а белый слон, как называл мой любимый актер Д. М. Карамазов всякий чрезмерно эффектный трюк.. . Нужно сказать правду, Орленев иногда любил выводить на сцену это

редкое, всегда вызывающее удивление, животное. Но вся его игра
была так захватывающе прекрасна, что ему охотно это про¬
щали» 9. Упрек заслуженный, хотя «белые слоны» в игре Орле-
нева были своего рода реакцией на благополучно-ремесленную,
общебанальную умеренность, которая задавала тон на сцене
в провинции девятисотых годов. В атмосфере слезливой размяг¬
ченности чувств пьесы Крылова «хорошая доза натурализма» ка¬
залась ему крайне уместной. Но у этой истории было интересное
продолжение.
Друзья Орленева на протяжении долгих лет убеждали его
убрать зловещую сцену или по крайней мере приглушить ее пато¬
логию, он не поддавался уговорам и по-прежнему изображал
смерть Рожнова со всей возможной физиологичностыо. Так про¬
должалось до начала десятых годов, когда оп сыграл «Горе-зло¬
счастье» в созданном им крестьянском театре под Москвой и
в последнем акте произошел неприятный казус, описанный
П. П. Гайдебуровым10. Высоко ценя талант Орленева (даже
«ошибки у него получались интересные и поучительные»), Гай-
дебуров пишет, что Павел Николаевич играл сцену смерти Рож¬
нова блестяще, но с «натуралистическими крайностями». «Иску¬
шенный театральный зритель аплодировал ему за его мастерство
и награждал лаврами». И вот Орленев выступил в своем кре¬
стьянском театре. Поначалу, как обычно, «зритель плакал, горе¬
вал, сочувствовал, но, когда дело подошло к концу роли, раздался
хохот — зрители смеялись над тем, как ловко артист передразнил
смерть». После этого жестокого урока — особенно жестокого по¬
тому, что вся эстетика Орленева в те годы строилась на

устоях
массовости,— он признал свою неправоту и изменил заключитель¬
ную сцепу в драме Крылова. П. А. Марков, тонкий ценитель те¬
атра, на чье мнение можно положиться, в 1923 году писал, что
«смерть Рожнова, когда под накинутым на него покрывалом в по¬
следний раз судорожно сжимается рука и, почти незаметно
вздрогнув, выпрямляется тело,— находка большого художника» и.
Нелегко досталась ему эта находка!
Роль Рожнова была самой незамысловатой, самой обыденной
в кругу тех ролей, которые принесли Орленеву всероссийскую из¬
вестность; другие его герои, как правило, были люди в высшей
степени неординарные — наполеоновские комплексы Раскольни¬
кова, шиллеровские взлеты Карамазова, «главный ум» царя-ин-
теллигента Федора, отчаяние раздвоенной души тираноборца Ло-
рензаччио, гениальные задатки Арнольда Крамера и т. д.— и
чиновник последнего, четырнадцатого класса Иван Рожнов, не
затронутый цивилизующим влиянием школы и книги, живущий
в дремотном, одномерном, застывшем на десятилетия мире, не¬
далеко ушедшем от патриархальности «пошехонской старины».
По непосредственности и непредвзятости реакций этого юношу
можно было бы назвать сыном невозделанной природы, но какая
же природа в царстве интриги, лести, взятки и одуряющего бума¬
гомарания. Вокруг мертвечина, неподвижность, инерция, табель
о рангах, и только слабый голос Рожнова нарушает зловещий по¬
рядок. Он человек вполне заурядный, что очень важно для

кон¬
цепции роли Орленева, но на уровне этой заурядности непохо¬
жий на всех других в его окружении. Непохожесть эта прежде
всего сказывается в нравственном инстинкте Рожнова, происхож¬
дение его этики как бы биологическое, она у него в крови, она от
рождения, а не от внушения.
Из всех героев, которых до того сыграл Орленев, самым род¬
ственным Рожнову был тоже добрый по инстинкту, симпатичный
и услужливый неудачник Федор Слезкип из водевиля «Невпо¬
пад». Старый водевиль, сближенный с мотивами фольклора, вы¬
зывал у зрителей доброе чувство, окрашенное легкой грустью.
А в «Горе-злосчастье» была истинная трагедия. Грубо схематизи¬
руя, мы вправе сказать, что развитие этой роли у Орленева шло
в одном направлении — очеловечивания Рожнова; из состояния
немоты и прозябания он подымался до высот выстраданных им
истин, открывших некоторые социальные закономерности, жер¬
твой которых он сам является. Мстительная среда рано или
поздно могла бы ему простить за видную и неблаго<ш<9/^ю же¬
нитьбу и его имущественные и служебные успехи, но с его нрав¬
ственным прозрением она никогда не примирится и найдет ты¬
сячи способов, чтобы отравить его существование. Понимал ли
это Рожнов у Орленева? Возможно, понимал и чувствовал себя
таким уязвимым и неподготовленным для сопротивления, что,
кроме пьяного дурмана и смерти, пе видел иного для себя выхода.
Если читатель спросит, чем привлекала зрителя игра

Орленева

в роли Рожнова после революции, в двадцатые годы, я отвечу так:

гордостью маленького человека при его страшной незащищен¬

ности в старом неправедном обществе. Революция ведь вела счет

не только на миллионы, она вела счет и на единицы, и этой гу¬

манистической задаче честно служило искусство Орленева. Так

между «Шинелью» и «Бедными людьми» и нашим старшим со¬

временником Чаплином оказалось еще одно промежуточное звено — орленевский Рожнов.

Современники Орленева отнеслись к роли Рожнова сочув¬

ственно, хотя не обещали ей долгой жизни. Кугель, любивший

«нежное и нервное дарование» актера, даже высказал сомнения

по поводу самого замысла роли, казавшегося ему слишком га¬

строльным и неоправданно многозначительным. Было это уже

в конце 1903 года, когда Орленев после долгого отсутствия вер¬

нулся в Петербург и сыграл в новом театре Неметти «Горе-зло¬

счастье» и «На дне». Об его игре в пьесе Горького критик ничего

не написал, а про Рожнова высказался так: «. . .г. Орленев по-прежнему талантливый актер, по более прежнего стал затей-

ник» 12. Как раз в том году журнал Кугеля напечатал несколько

статей о зле гастролерства; одна из них принадлежала перу са¬

мого редактора, и были в ней такие строки: «Мне кажется, что

гастроли очень вредное и безвкусное явление, яе только в смысле

влияния их на театр как целое, но и в смысле их действия на ар¬

тистическую личность гастролера. Гастролер — даже самый та¬

лантливый — всегда немного «храм оставленный» и «кумир повер¬
женный» 13. Гастроли Орленева дали возможность Кугелю пере¬
вести свою теорию на язык практики.

Тон его рецензии был дружественный, но ее вывод звучал не¬
двусмысленно: «Не надо быть театральным — хочется сказать
почти всякому гастролеру, и г. Орленев не составляет исключе¬
ния!» В чем же, по мнению Кугеля, заключается дурная теат¬
ральность Орленева? Прежде всего в привычке к западающим
нотам и беспрерывным паузам. Это замечание касается стили¬
стики роли, и нам трудно его опровергнуть. Но Кугель идет
дальше и обвиняет Орленева в том, что он «берет не по чину» и
толкует Крылова в духе Шиллера (М. И. Писарев и В. Н. Да¬
выдов так играют Миллера в «Коварстве и любви»). Конечно, пу¬
таница в адресах никуда не годится, но ведь что имеет в виду
редактор «Театра и искусства» — некую завышенность тона и
следующую отсюда духовную драму Рожнова, никак не соответ¬
ствующую «маленькому чинуше», который, по словам критика,
«едва ли может, даже под давлением «горя-злосчастья», дойти до
столь широких обобщений». В этом споре Кугеля с Орленевым
история оказалась на стороне Орленева, и «широкие обобщения»
принесли роли Рожнова прекрасное долголетие. Я уже дважды
ссылался на мнение П. А. Маркова, который, восхищаясь стой¬
костью искусства актера, выдержавшего испытания трех револю¬
ций и первой мировой войны, признал в двадцатые годы «волную¬
щую значительность» игры Орленева.

Я сошлюсь еще на воспоминания Б. А. Бабочкина, чья компе¬
тентность тоже не может вызвать сомнений. В молодости он смо¬
трел «Горс-злосчастье» с Рожновым — Орленевым в Москве в

те¬
атре сада «Эрмитаж» (может быть, это был тот самый спектакль,
о котором писал П. А. Марков). Кончалось лето, было по-осен¬
нему холодно, моросил дождь, тускло, вполнакала, горели фо¬
нари; Бабочкин увидел полупустой зал, наспех собранную и
плохо сыгравшуюся труппу, холщовые тряпки вместо декораций,
аляповатый и грубый грим актеров и с грустью думал о том, что
прекрасная легенда о знаменитом гастролере жестоко обманула
его. Старая пьеса, старый актер, старая манера игры — картина,
не оставляющая надежд, и только в третьем акте, когда половина
спектакля осталась позади, как всегда неожиданно, произошло
чудо: «Загнанный в угол, в тупик, замученный, Орленев вдруг
распрямился, вырос, помолодел, зажегся, стал великолепным, ос¬
лепительным, как молния. Публика была захвачена, смятена,
потрясена» его «волшебным превращением». Скупая, почти без
жестов, игра и музыка русской речи, задушевная и строгая,
пронзили молодого актера, тогда только начинавшего свой путь.
С высоты лет возвращаясь к тем далеким воспоминаниям юности,
Бабочкин пишет, что готов отдать «сотню благополучных, при¬
личных, правильных спектаклей, поставленных грамотными, эру-
дировапыми адвокатами от режиссуры, за несколько незабывае¬
мых минут», когда он «видел великого Орленева, вспыхнувшего
как факел и оставившего в сердцах зрителей неизгладимый
след» 14. Эти слова написаны пятьдесят семь лет спустя после
статьи Кугеля в «Театре и искусстве». Как иногда тяжко оши¬
баются признанные эксперты и прорицатели!

Другой очень заметной работой Орленева в том же 1901 году была роль Дмитрия Самозванца в пьесе Суворина, хотя она только промелькнула в его репертуаре. «Для нашей цели нет ни малейшей необходимости останавливаться на вопросе о личности первого Самозванца»,— писал выдающийся русский историк С. Ф. Платонов,— независимо от того, кем он был — настоящим ли царевичем, Григорием Отрепьевым или каким-нибудь третьим лицом — он мог достичь успеха и пользоваться властью лишь «потому, что его желали привлечь в Москву владевшие положением дел бояре» 15. Взгляд Суворина на истоки и развитие смуты был другой, более психологический, чем исторический, и оттого неизбежно связанный с личностью Самозванца. Происхождение и прошлое Лжедмитрия занимали его долгие годы, и, кажется, первый в нашей литературе он высказал предположение, что Григорий Отрепьев и царевич Дмитрий одно и то же лицо, то есть что царевича скрывали под именем Отрепьева 16. Еще в начале 1901 года как-то между делом Суворин рассказал Орленеву, что Лопе де Вега, современник Самозванца, написал о нем пьесу, как только весть о его гибели пришла в Испанию (в действительности пьеса была написана десятилетием позже). Эта история произвела па Орленева большое впечатление. Завязался разговор, и выяснилось, что Суворин, не смущаясь тем, что среди его предшественников были Лопе де Вега, Шиллер, Пушкин, Островский и многие другие, тоже пишет пьесу о Самозванце, по «собственному плану».

Об увлечении Орленева историей, особенно же русской исто¬
рией, я уже говорил. Здесь была еще одна интригующая подроб¬
ность: если ему достанется роль Дмитрия, по версии этой пьесы —
прирожденного царя, то окажется, что вслед за Федором он сы¬
грает второго сына Грозного. И эта родственность даст толчок его
фантазии — перед ним откроются неожиданная близость и неожи¬
данные контрасты двух таких разных характеров. Суворин оце¬
нил замысел Орленева и дал ему экземпляр неоконченной пьесы
с собой в поездку. Актер прочитал ее с увлечением еще до отъ¬
езда, хотя это была литература скорее публицистическая, чем
художественная. Автор предложил свое субъективное и даже по¬
лемическое толкование истории, но он не стал распутывать все
узлы; вокруг прошлого Самозванца, несмотря на его глубокую
веру в свое царское происхождение, сохраняется атмосфера
тайны, так и не рассеявшейся до конца. На проклятые вопросы
у Суворина нет прямых ответов, каждый факт можно толковать
по-разному; диалектика драмы более всего и привлекла Орленева,
его не пугала ее затрудненность: лучше запутанные, сложные
ходы «Царя Дмитрия Самозванца», чем однолинейность и прямо¬
линейность «Орленка».

В поездке Орленев стал разучивать роль и с самого начала
отказался от романтического элемента, который был в пьесе.
Внешность этого Самозванца в полном согласии с Ключевским не
отражала его духовной природы, с виду он не отличался особой
импозантностью, его надо было послушать, чтобы понять, какая
нервная сила скрывается в этом маленьком человеке с

быстрой
походкой. Правда, сила не монолитная, он легко взрывается и
быстро гаснет — в этом Орленев нашел братскую близость сыно¬
вей Грозного, но только в этом! Его Самозванец искренне верил
в свою избранность, в то, что ему выпала миссия превратить
Москву в третий Рим и сдвинуть Россию в сторону Европы и ее
цивилизации; но, человек искушенный и повидавший виды, он
знал, что для реформ и обновления Московского государства
кроме веры в себя ему нужна и вера других. А такой веры у бояр,
на которых он опирался, не было, и он это остро чувствовал.
В ставке под Тулой, в самый счастливый свой период, когда
он только шел к власти и был упоен победами, Самозванец гово¬
рил князю Хворостинину:

Как маску — имя пьяного бродяги
Отрепьева надевши на меня,
Борис хотел во мне царевича убить —
Не удалось убить меня злодейством,
Он скоморошеством хотел убить!

Стихи слабенькие, мысль интересная: Борис мстит ему из гроба.

У Самозванца планы посмелее, чем у римского императора Тита
Флавия, а тень пьяного расстриги неотступно следует за ним. Его
царский ореол испорчен комедиантством — как ему избавиться от
ненавистного двойника, как сорвать с себя маску? Так было под
Тулой; в Москве, в обстановке нарастающей новой смуты и пе-
зримого заговора «поборников измены», он чувствует себя еще
более ненадежно. На репетициях пушкинского «Бориса Году¬
нова» в 1936 году Мейерхольд назвал Самозванца

неврастеником,

с известным основанием так можно назвать и Самозванца суво-

ринского.

На мотиве веры и неверия развивается и любовный роман

в пьесе Суворина. Самозванец и царевна Ксения — дочь Бориса —

нравятся друг другу, властный и нетерпеливый новый московский

царь добивается физического сближения с ней, и она поселяется

в его дворце. Но у этой любви нет согласия и единомыслия, она

не поглощает их целиком, какое-то докучливое «второе зрение»

не дает им покоя. Ксения замечает, что при всей рыцарской от¬

ваге у него бывают минуты полного душевного упадка, хотя он

умело прячет свою растерянность. А Самозванец при его нервной

отзывчивости не может не почувствовать, что Ксения пристально

к нему присматривается и что-то от него таит. Как он нуждается

в ее признании и впрямую говорит: «И ты могла бы быть цари¬

цей, но ты не веришь. Ведь не веришь!» В авторской ремарке ска¬

зано: «Ксения молчит». И, долгим взглядом всматриваясь в нее,

он продолжает: «У тебя глубокие глаза, и в них ничего не видно...

Засмейся! Ну, засмейся же! Улыбнись!» Ксения сквозь слезы от¬

вечает: «Не могу, государь!» Орленеву нравился этот любовный

диалог с его недоговоренностью и непроясненностью, с его «вто¬

рым планом» (по распространенному мхатовскому определению),

диалог, кончающийся угрозой Самозванца: «Я тебя в монастырь

сошлю!»

Еще больше усилий и воображения он потратил на диалог с князем Ряполовским, единственным из всех врагов Дмитрия, кто не прячет своих мыслей и обвиняет его в том, что он пре¬дал национальные традиции и отступил от начал русской жизни.

Пока их словесная дуэль касается устройства государственной жизни, Самозванец, при всей своей нетерпимости, слушает (правда, с раздражением) мятежные речи Ряполовского. Но когда этот смелый красавец витязь с лубочной картинки, давно влю¬бленный в Ксению, бросает ему гневный упрек в том, что он обес¬честил царевну — прирожденный Рюрикович так не поступил бы,— Самозванец приходит в неистовство и, уже не владея собой, кричит:

Во прах передо мной! Я император!

Я истинный, я прирожденный царь...

В эту минуту, по мысли Орленева, в Дмитрии просыпается кровь Грозного.

Так во время ночных занятий, после спектаклей, Орленев ра¬зучил в главных чертах роль и для последних консультаций по¬ехал в Петербург к Суворину и прямо с вокзала отправился к нему домой. Прослушав готовые сцены, Суворин сказал близ¬ким: «Вот видите... про человека говорят, что он только пьян¬ствует, а вы посмотрите, что он сделал из роли Самозванца, какая чудная проникновенная работа» 17.

После этой похвалы Орленев с увлечением продолжал рабо¬тать над ролью; ему не хватало в ней характерности, то есть не¬повторимости натуры, и на том основании, что Самозванец полу¬чил образование у иезуитов в Польше, он придал его речи легкий польский акцент. Он обратил внимание и на замечания некото¬рых историков, писавших об эпилепсии царевича Дмитрия, и

снова — в который раз — вспомнил о брате Александре: в сцене обморока, круто обрывая монолог, падал как подкошенный. К тому моменту, когда роль была вчерне готова, оказалось, что играть ее негде — в Петербурге сгорело здание суворинского театра и по¬становка «Царя Дмитрия Самозванца» надолго откладывалась.

Нетерпеливый, как и его герой, Орленев решил действовать на свой риск и поначалу сыграть Самозванца в провинции. Нажи¬мали на него и антрепренеры. Но сыграть его было не так просто, костюмная, постановочная, многолюдная, с разнообразными фоль¬клорными вкраплениями, с шумными уличными сценами пьеса была слишком громоздкой для кочующей труппы гастролеров.

И» Орленев недрогнувшей рукой стал вымарывать текст, убирать действующих лиц, всячески приглушать музейно-византийскую парадность, предусмотренную ремарками автора, и выдвигать вперед психологическую тему Самозванца, саму по себе, вне исто¬рических реалий. Его поправки шли в одном направлении, и мно¬госложная композиция Суворина превратилась в монодраму; воз¬можно, что это был единственный выход в тех условиях форс-мажора, но логика действия в этой редакции «Царя Дмитрия» заметно пострадала.

Двадцать первого ноября 1901 года Орленев в первый раз сыграл Самозванца в гастрольном спектакле в Николаеве18, не предвидя, какие события разыграются в связи с этой ролью. Уре¬занный вариант пьесы Суворина не понравился местному рецен¬

зенту, и не без злорадства он о том написал. «Одесские новости»,

которые тоже не питали нежных чувств к редактору «Нового времени», подхватили эстафету и в свою очередь откликнулись на

николаевскую премьеру. Очень скоро сообщение о неудачном спектакле дошло до Петербурга, и Суворин, возмущенный само¬

управством Орленева, послал ему телеграмму, в которой жестоко

его обругал за то, что он «сыграл неоконченную, не разработан¬

ную пьесу»; о купюрах негодующий автор ничего не знал. Орде¬

не© чувствовал себя виноватым и от смущения, как не раз с ним

бывало, стал дерзить, уже не выбирая слов. Они обменялись теле¬

граммами; поскольку в архивах эти телеграммы не сохранились,

мы воспроизводим их по мемуарам актера.

Суворин — Орленеву: «Потрудитесь немедленно прислать эк¬ земпляр моей пьесы».

Орленев — Суворину: «Пьесу выслал, не нуждаюсь в ней, по¬ тому что она оказалась слабой. Делаю свою. Когда будет готова,

увидите настоящего Самозванца. Бывший ваш кормилец Ор¬ ленев» 19.

Оскорбительный смысл телеграммы особенно подчеркивали ее

последние слова. Орленев имеет в виду, что на протяжении не¬

скольких лет сборы в театре Суворина держались на его имени и

его ролях. В какой-то мере так оно и было. Но, отправив эту бес¬

церемонную телеграмму, он не почувствовал облегчения; напро¬

тив, он понял, что в своем озорстве зашел слишком далеко, а от¬

ступать было не в его привычках. И сразу же по совету антрепре¬

нера Шильдкрета он заказал служившему в их труппе актеру Иванову-Двинскому, расторопному «литературному

человеку»,

пьесу о Лжедмитрии и его царствовании; драматург-актер глазом

не моргнув согласился *. А по совету Дорошевича, чьему литера¬

турному вкусу Орленев доверял, он прочитал роман популярного

тогда писателя Мордовцева о Лжедмитрии и кое-что у него по¬

заимствовал для своей роли. В какой мере этот винегрет был

съедобен, нам судить трудно, пьесы Иванова-Двинского со встав¬

ками из Мордовцева нам прочесть не удалось. Но Орленев эту

склеенную и составленную при его участии драму одобрил и по

расписанию гастролей должен был выступить в роли Дмитрия

Самозванца в Саратове (в мемуарах сказано — в Самаре).

Несчастливый случай и на этот раз подвел гастролера, и жур¬

нал «Театр и искусство» поместил в хронике заметку, что «обе¬

щанная г. Орленевым самоновейшая пьеса «Лжедмитрий» была

отменена вследствие «опоздания костюмов из Москвы», как зна¬

чилось на вывешенном аншлаге над кассой» 21. Это была чистей¬

шая правда. По недоразумению известному московскому порт¬

ному не перевели вовремя деньги, он в отместку задержал

костюмы, и спектакль не состоялся. Саратовская публика потре¬

* «Когда г. Суворин не разрешил г. Орленеву играть в провинции его

пьесу, то г. Орленев «нанял» (sic), по словам одних — за пять тысяч, по

словам других — за две тысячи, а по словам третьих — всего за двадцать

пять рублей, г. Иванова-Двинского «сделать свою пьесу». Самую же роль

Дмитрия г. Орленев переделал для себя сам, и в результате получилась

переделанная переделка» 20.

бовала деньги обратно, это было неприятно, но еще неприятней
было, что после Саратова роль Самозванца Орленев сыграл всего
несколько раз летом 1902 года и больше к ней не возвращался.
По его словам, произошло это потому, что, пока он ссорился с Су¬
вориным, заказывал новую пьесу, разучивал и потом переучивал
роль, прошел почти целый год, а в октябре 1902 года Суворин
поставил «Царя Дмитрия Самозванца» в своем театре, после чего
Орленев не стал к ней возвращаться, он не любил повторять чу¬
жой успех. Это одна причина, была и другая, он ее не упомянул:
его оттолкнула от роли Самозванца атмосфера скандала и повто¬
ряющихся неудач.
В эти первые годы нового века всероссийской славе Орленева
незримо сопутствовала тень скандала. Может быть, так он, еще
недавно комедийный актер, расплачивался за свой громкий успех
в трагических ролях. Даже В. Н. Давыдов, умнейший представи¬
тель старой традиционной школы, не прощал Орленеву наруше¬
ния субординации и в беседе, опубликованной в киевской газете,
советовал ему отказаться от царя Федора и вернуться к водевилю,
к влюбленным гимназистам и лакею Слезкину. Правда, попутно
Давыдов задел и Далматова, упрекнув его в самообольщении и
самонадеянности, и Яворскую, отвергая ее игру как сплошь изло¬
манную. Интервью маститого актера не прошло незамеченным, и
журнал «Театр и искусство» в передовой статье назвал такое «пе¬
ремывание косточек товарищей» в высшей степени

неприличным
и едва ли возможным в какой-либо другой среде, кроме актер¬
ской22. Орленев мог бы пройти мимо этого незаслуженного вы¬
пада, но Давыдов был его старшим товарищем и даже в некото¬
ром роде наставником в ранние годы гастролерства. Как мог он
отмахнуться от его оскорбительных слов!
Особенно досаждали Орленеву постоянные скандалы с антре¬
пренерами; он хорошо знал, что театр это не только искусство,
это еще и предпринимательство, подвластное законам рынка
с его конкуренцией, рекламой, взлетами и спадами спроса и т. д.
Но бремя коммерции во всей тягости обрушилось на него теперь,
в годы его профессионального гастролерства. Как-то в тяжелую
минуту безденежья по неосмотрительности он подписал контракт-
ловушку с мошенником и вымогателем Потехиным и попал в кре¬
постную зависимость к этому пауку-антрепренеру, вынуждав¬
шему его день за днем играть «Орленка». Только вмешательство
дельного и знающего тонкости вексельного права юриста спасло
Орленева от кабалы. Как часто антрепренеры диктовали ему свою
волю, и противиться им нельзя было. Ведь и «Царя Дмитрия Са¬
мозванца» в Николаеве он сыграл раньше срока, без надлежащего
антуража, по настоянию антрепренеров Беляева и Ивановского,
торопившихся познакомить провинциальную публику с последней
новинкой до того, как она прошла на столичной сцене. Чаще
всего в те сезоны Орленев выступал в антрепризе Л. О. Шильд-
крета, которого высоко ценил и © мемуарах назвал большим

тру¬
жеником, страстно любившим театр23. Но и порядочному Шильд-
крету, чтобы удержаться на поверхности и сохранить хоть ка¬
кой-нибудь капитал для оборота, приходилось хитрить, урывать
копейки, комбинировать и вечно пугать труппу призраком бан¬
кротства и нищеты. Листаешь страницы журнала «Театр и ис¬
кусство» начала века и раз за разом находишь скандальные за¬
метки и письма по поводу антрепризы Шильдкрета с участием
Орленева и ответные письма Шильдкрета, относящиеся к 1902 го¬
ду (астраханский случай) и к 1903 году (батумский случай).
Первый скандал начался с сенсационной заметки о бегстве
труппы Орленева — Шильдкрета из Астрахани 19 апреля 1902 го¬
да. Если верить «Астраханскому листку», это была хорошо об¬
думанная и разыгранная как по нотам авантюра. Обещав наутро
после окончания гастролей расплатиться с долгами, антрепренер
ночью, под покровом темноты, соблюдая конспирацию, вместе
с труппой погрузился на пароход, следовавший вне расписания,
и скрылся в неизвестном направлении, посмеявшись над доверчи¬
выми кредиторами и рабочими сцены. Газета не пожалела кра¬
сок, а журнал «Театр и искусство» не устоял перед соблазном и
перепечатал эту криминальную историю, выдержанную в духе
приключений Рокамболя24. А две недели спустя тот же журнал
поместил пространный ответ Шильдкрета, утверждавшего, что
заметка в астраханской газете — плод вымысла ее корыстолюби¬
вых издателей. Доказательства он привел веские. Ни от кого

не

таясь, заблаговременно Шильдкрет зафрахтовал пароход на удоб¬

ные для гастролеров ночные часы, еще днем отправил на при¬

стань громоздкий багаж, расплатился с теми, кому был должен,

получил паспорта актеров (по установленной процедуре), хранив¬

шиеся в полиции, и поздним вечером, сыграв напоследок «Ор¬

ленка», вся труппа на восемнадцати дрожках в сопровождении

двух ломовиков с остатками багажа отправилась па пароход.

Вместе с этим кортежем приехали на пристань для проводов Ор¬

ленева и энтузиасты из публики — их было человек тридцать25.

Какая же это тайна и какой Рокамболь? Просто издатели «Астра¬

ханского листка» потребовали у антрепренера большие деньги за

рекламу, он проявил твердость, не уступил, и они сочинили кле¬

вету. Нам теперь трудно разобраться во всех подробностях скан¬

дала, похоже, что тут Шильдкрета на самом деле оболгали. Од¬

нако дурной осадок от «астраханской интриги» у Орленева

остался.

Более громким был скандал в Батуме; теперь пострадали ин¬

тересы многих людей — всей труппы, антрепренера и самого Ор-

ленева. Все они жаловались друг на друга, обвиняли в легкомыс¬

лии и недобросовестности, писали в редакции газет и журналов,

просили о вмешательстве властей, вплоть до чинов полиции. По

газетной хронике и некоторым документам, сохранившимся в ар¬

хивах Русского театрального общества26, печальное это происше¬

ствие рисуется в таком виде. Последние месяцы 1902 года

труппа

Орленева провела в поездках по России и к рождеству добралась

до крайней точки маршрута — Батума. Гастроли были нелегкие,

сборы едва покрывали расходы, только в Баку им повезло и дела

поправились. Труппа была недружественная, разбитая на партии

сторонников Орленева и сторонников Шильдкрета. Всю поездку

не прекращались ссоры, они возникали по любым поводам и от¬

равляли существование и правым и виноватым. В Батуме эта

распря достигла такого накала, что Шильдкрет решил навести

порядок и уволил актера Нечаева * как одного из зачинщиков смуты.

Пароход из Батума в Новороссийск отходил в два часа ночи.

На пристань Орленев приехал в последние минуты, уже после

второго звонка, и, поднявшись на палубу, услышал крик: Шильд¬

крет требовал, чтобы Нечаев убрался с парохода, потому что

труппа объявила ему бойкот. Нечаев пытался протестовать, но

билета у него не было и выбора тоже не было. Вслед за ним со¬

шел на берег и возмущенный Орленев. Он был пьян после про¬

щального ужина, устроенного батумскими почитателями его ис¬

кусства. Но я думаю, что если был бы трезв, то поступил бы

точно так же; человек импульсивный, он всегда заступался за

тех, кто терпит обиду, не думая о последствиях своих поступков.

На этот раз последствия были драматические: пароход ушел, и

труппа, специально подобранная для репертуара гастролера,

осталась без дела. Журнал «Театр и искусство» напечатал тревож¬

ную заметку: «Нам телеграфируют из Феодосии — Орленев бро¬

сил труппу. Оставил на произвол 28 человек»27. И это ведь

правда! Проснувшись утром в батумской гостинице, Орленев

по¬
нял, в какое положение попали его товарищи, наскреб какие-то
деньги и перевел их в Новороссийск, не зная, что из-за бушевав¬
шего несколько суток шторма актеры попали в Феодосию, где
долго перебивались с хлеба на воду. До конца своих дней Орле¬
нев с горечью вспоминал батумский скандал.
А скандалы с критикой, сколько их было и по каким поводам!
Приезжает Орленев в Таганрог, в репертуаре у него новинка —
* Орленев в мемуарах по ошибке называет его Ждановым.
ибсеновские «Привидения». Публика ломится в театр и после
спектакля долго не расходится; когда наконец смолкают апло¬
дисменты, в тишине слышны рыдания. Потом возбужденная мо¬
лодежь провожает Орленева до гостиницы, усталость валит его
с ног, но от нервного перенапряжения он засыпает только на рас¬
свете. .. Однако «Таганрогский вестник» не входит в обсуждение
спектакля и ответных чувств аудитории, ему интересна не роль
Орленева, а он сам. Что это за странный феномен в русском те¬
атре: вместо благостного покоя, из которого только и может ро¬
диться искусство, у него непрерывное бродяжничество, «безум¬
ная скачка по российским железным дорогам с трескотней в го¬
лове, с бутербродами в зубах, с двумя спектаклями в день
в разных городах». Откуда эта страсть к перемене мест и азарт
скитаний? Не от душевной ли апатии и разочарования в самом
себе? Вот в чем, собственно, и заключается мысль таганрогской
газеты: Орленева перехвалили, и он, ослепленный лестью нетре¬
бовательных людей, растерял то немногое, что имел. Эта

бранчли¬
вая статья, которую журнал «Театр и искусство» назвал «пани¬
хидой по таланту Орленева» 28, кончалась такой заупокойной но¬
той: «Теперь, когда он разъезжает по России с «Привидениями»,
мы, быть может, присутствуем на последнем акте житейской
драмы» русского актера, которого погубила преждевременная
«известность». Заметьте, слово известность автор берет в кавычки.
Перед нами особая разновидность критического бесчинства,
так сказать, па теоретической подкладке. А как часто и с какой
иронией рецензенты-ценители задевали достоинство актера. Со¬
лидная киевская газета, например, писала: «г. Орленев ярый реа¬
лист во всем. Он курит на сцене лучшие сигары, наполняющие
ароматом зрительный зал, и пьет настоящее шампанское, запах
которого чувствуется в третьем ряду кресел». Пассаж в смердя-
ковской манере! И что обидно: влиятельный петербургский жур¬
нал «Театр и искусство» немедленно перепечатывает такие за¬
метки, и слышимость этого злословия становится всероссийской.
Однажды, еще в 1901 году, оскорбленный очередным наветом,
Орленев пытался протестовать и написал в журнал Кугеля воз¬
мущенное письмо. Вместо этого письма редакция поместила раз¬
носную заметку, в которой упрекала Орленева в зазнайстве и
нервной раздражительности и весьма развязпо сравнивала с во¬
девильным трагиком Эрастом Громиловым.
Противно быть героем скандальной хроники. Но что поделаешь,
ведь это участь не только его одного, это условие существования,

отступая от которого даже такой почтенный журнал, как «Театр
и искусство», и месяца не проживет. Медея Фигнер, знаменитая
русская оперная артистка, готовившая роли Лизы в «Пиковой
даме» и Иоланты под руководством самого Чайковского, приехала
па гастроли в Баку, и журнал «Театр и искусство», сославшись
на местные газеты, сообщил об оригинальном подарке, которого
она удостоилась: «Артистке поднесли веер, весь сделанный из
сторублевых ассигнаций. Этот дорогой подарок преподнес певице
один из местных нефтепромышленников». Какой лакейский тон
и какие намеки! Орленев может быть доволеп, хоть такой гадости
про него не напишут; у самого бойкого репортера не хватит на то
фантазии. Видимо, недаром Вл. И. Немирович-Данченко в извест¬
ном письме к В. И. Качалову в июле 1921 года, говоря о благо¬
творном влиянии революции на русский театр, особо упомянул
критику, очистившуюся от мещанства: «.. .испарилось что-то
вздорное, засорявшее художественную атмосферу» 29.
И скандалы с публикой, тоже представляющей мещанство, и
притом на многих его уровнях — от невежества и дикости улю¬
люкающей галерки до безобразного пресыщения и социальной
глухоты партера. У искусства Орленева была очень широкая
аудитория; его Раскольникова смотрели и восхищались им, хотя
и по разным причинам, Плеханов в Женеве и рядовые зрители
в самых глухих уголках России. Но находились люди, которым
его игра не нравилась, одним потому, что она затрагивала слишком
тонкую душевную материю, другим потому, что актер, не щадя

своих и чужих нервов, касался многих трагических сторон жизни
современного человека, предлагая вместо комфорта и отдохнове¬
ния — боль и тревогу. Столкновения с шумной и, по недостатку
нравственного развития, склонной к грубым эксцессам публикой
происходили обычно по одному сценарию. В самый напряженный
момент действия откуда-то сверху или из задних рядов разда¬
вался свист, смех или громкое и не очень благозвучное слово, и
в зале сразу наступало веселое замешательство, никак не подхо¬
дившее к событиям пьесы, например разговору Карамазова со
следователем. В таких обстоятельствах от Орленева требовалось
громадное самообладание, чтобы продолжать игру, как будто ни¬
чего не случилось, и подчинить размагниченную, рассредоточен¬
ную аудиторию власти своего искусства. Иногда это ему удава¬
лось, а иногда он срывался и в запальчивости прямо со сцены
обращался к зрительному залу, требуя порядка, а то и вовсе
прекращал игру.
В хронике «Театра и искусства» запечатлено немало таких
случаев. Вот один из ранних и сравнительно мирных. Корреспон¬
дент из Вологды сообщает об инциденте, который произошел
у них в театре на спектакле «Братья Карамазовы»: «Во время
монолога г. Орленева многие из публики, страдающие по состоя¬
нию погоды разпыми бронхитами и катарами горла, стали каш-
лить. г. Орленев обиделся и приказал опустить занавес», потому
что в шуме терялся его голос. После некоторого перерыва спек¬
такль возобновился, и «добрая публика», сообщает корреспон¬
дент, простила гастролеру его нервпую выходку и даже

аплоди¬
ровала30. Год спустя Орленев уже серьезно поссорился с ауди¬
торией. На одном из спектаклей в Николаеве, «возмущенный
смехом райка» во время трагического монолога, он, презрев теат¬
ральную иллюзию, на общеупотребительном языке обругал молод¬
чиков, потерявших всякую узду31. Эффект игры был испорчен,
но поступить иначе он не мог. Похожие случаи были в Мелито¬
поле и некоторых других городах. Орленев с болезненностью от¬
носился к этим скандальным выходкам публики: это был удар не
только по его самолюбию, но и поношение того святого дела, ко¬
торому он служил.
Столкновения с мещанством из среды интеллигенции или вы¬
сокопоставленного чиновничества не всегда принимали такой от¬
крытый характер. Случалось, какой-нибудь губернатор делал ему
внушение, что репертуар у него мрачный, тенденциозный и пе
укрепляет у зрителей вкуса к жизни; если он хочет ездить к ним
в будущем на гастроли, пусть об этом задумается! Выслушивать
распеканье было тошно, но, поскольку административные санкции
отсюда еще не следовали, Орленев относился к этим наставлениям
довольно-таки безучастно. Большие огорчения ему приносило ме¬
щанство просвещенное, всячески раздувавшее миф о его привер¬
женности к душевной патологии. Это действительно была самая
уязвимая его точка, болезнь духа занимала большое место в твор¬
честве Орленева, и тому есть объяснение и в особенностях его

биографии и в характере его времени, о чем уже много говори¬
лось в нашей книге. Но нелепо и оскорбительно думать, будто
только болезнью духа исчерпывается содержание его искусства.

Интеллигентное мещанство, оберегая свой покой, в заведомо при¬
страстной газетной критике и в стоустой молве очернило Орле¬
нева как неврастеника, неспособного справиться со своими неду¬
гами, искусство которого безнадежно замкнулось в границах кли¬
ники. Он отбивался от этой молвы, но не всегда успешно. ..

Такой горестно нелегкой была жизнь Орленева в первые, по внешним признакам безмятежные годы гастролерства.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Орленев в Ялте. Из писем А. П. Чехова к О. Л. Книппер. В гостях у Чехова. Грустные анекдоты. Совет Дорошевича. Две роли, не вызвавшие отклика. Отзыв Горького об игре Орленева в «Карамазовых». Мечта о новом театре. Почему Орленев не играл в пьесах Чехова? Открытие Ибсена. Работа над ролью Освальда. Премьера в Вологде, замечания Амфитеатрова. Хитрая игра с цензорами. Петербургская премьера «Привидений». Орленев и Кайнц. Фру Альвинг и ее сын; кому принадлежит лидерство? Первое появление Освальда. Рассеянность и сосредоточенность. Поверженный миф о камергере. Тема наследственности. Исповедь Освальда. Норвежская газета об игре Орленева. Тема будней и праздника. Метания Орленева, его тоска. Образ страдания на сцене. Беспокойный реализм актера. Еще один приезд в Ялту. Последняя встреча с Чеховым.

В эти первые годы нового века на путях странствий Орленева
часто возникала Ялта. Он едет из Пензы в Астрахань и почему-то
оказывается в Крыму. Он отправляется по своему излюбленному
гастрольному маршруту по городам юга и юго-запада, начиная
с Одессы и кончая Черниговом, и тоже не минует Ялты. Чаще

он бывает здесь ранней осенью, в начале сезона, когда на улицах
курортного города, славившегося благоустройством, красотами
природы и целебным климатом, можно было встретить знамени¬
тых людей русского искусства — Горького, Ермолову, Леонида
Андреева, Бунина, Немировича-Данченко, Рахманинова — и ря¬
дом с ними пеструю разноликую толпу: адвокатов с громкими
именами и скромных земских деятелей из глубин России, универ¬
ситетских профессоров и быстро завязывающих знакомство шу¬
леров, отставных генералов и столичных кокоток; это была шум¬
ная и нарядная Ялта «Дамы с собачкой», за фасадом которой ра¬
зыгрывались невидимые трагедии.

Гораздо реже Орленев приезжал в Ялту в глухое время года,
в зимние месяцы, когда здесь помимо местных жителей остава¬
лись только тяжелые легочные больные (и лечащие их врачи) и,
по словам Чехова, пе было ни дворян, ни мещан, потому что «пе¬
ред бациллой все равны», и эта бессословность составляла неко¬
торое достоинство маленького провинциального, но уже захвачен¬
ного строительной горячкой южного города. Иногда приезды
Павла Николаевича в Ялту были молниеносны, день-два, он тра¬
тил на дорогу гораздо больше времени, чем проводил здесь,
а иногда эти посещения затягивались на недели, как это было
осенью 1901 года.

В письмах А. П. Чехова к О. Л. Книппер с 25 августа по
10 сентября 1901 года Орленев по разным поводам упоминается
шесть раз. По каким же поводам? Письмо первое (25 августа) —
это простое уведомление, регистрация факта: в Ялту приехал

Орленев и вместе с Дорошевичем обедал у Чеховых. Второе (27 августа) — к Чехову «ходит много приезжего народа», среди сегодняшних посетителей он называет Орленева и адвоката Карабчевского. Третье (28 августа) — на этот раз роли меняются: Чехов был в гостях у Орленева, познакомился с Левентон (Назимовой) ; попутно мы узнаем, что «она живет с ним на одной квартире». Четвертое (после некоторой паузы — 5 сентября) — Чехов не совсем здоров, у него болит спина, болят руки, настроение неважное, и, несмотря на это, он «неистово хлопочет» насчет спектакля в пользу Благотворительного общества; уже известна программа вечера: «Будет играть Орленев, будет петь цыганка Варя Панина, которая теперь здесь». Пятое (7 сентября) — только беглое упоминание — «сейчас был у меня Орленев». И, наконец, шестое и последнее (10 сентября) — Орленев все еще в Ялте и «сейчас приходил ко мне» 1. Через три с лишним месяца, в декабре 1901 года, он опять приедет в Ялту, теперь на короткие гастроли, и опять навестит Чехова, о чем Антон Павлович тотчас же сообщит жене в очередном письме (20 декабря).

Эта расписанная по дням хроника, как мне кажется, может объяснить, почему, круто ломая маршруты, Орленев так часто приезжал в Ялту; здесь, когда позволяли обстоятельства, подолгу гостила у родных Алла Назимова и здесь поселился Чехов, которого он считал самым замечательным из встретившихся ему в жизни людей.

Чехов принимает Орленева с радушием, ему нравится ненавязчивый юмор актера, его бескорыстность и общительность: оп

не только хорошо говорит о себе и о своих скитаниях, он хорошо
слушает других, что у таких завзятых рассказчиков редкость.
В воспоминаниях Бунина о Чехове есть интересная запись, тоже
относящаяся к осени 1901 года: «До моего приезда в Ялте жили
Дорошевич, умом которого восхищался Чехов, и артист Орленев,
которого он считал талантливым, по беспутным; последнего я за¬
стал» 2. Чехов знал слабости Орленева, да, он был человек ветре¬
ный, увлекающийся, неустойчивый, годы беспорядочной богемной
жизни не прошли для него даром. Но в его непутевости была
черта, которую он не переступал,— он не обижал слабых, он заде¬
вал сильных, в нем было больше рыцарственности, чем необуздан¬
ности, говоря по-карамазовски — больше гимна, чем позора.
В одном из ранних писем Чехова, датированном 1883 годом,
сказано, что у русского актера все есть, кроме одного —
внутреннего джентльменства, то есть интеллигентности, воспи¬
танности духа. У Орленева при всем его легкомыслии и браваде
эта воспитанность была, и потому с таким трудом добытая им
свобода часто казалась ему обременительной. Ведь нельзя жить
в атмосфере вечного крохоборства, выматывающих душу закулис¬
ных дрязг, бессовестного антрепренерского торга. И он снова и
снова решал уже не раз решенный вопрос — как быть дальше,
как распорядиться собой?
С Чеховым он особенно не откровенничает, держится свободно,
по подтянуто, почтительно-влюбленно, без намека на фамильяр¬
ность. И все-таки Чехов видит, что у Орленева бывают тяжелые
минуты сомнений. Он приходит в гости, приходит чаще всего по

вечерам и, рассказывая,— играет; его памяти нужен только не¬
большой толчок. Одна веселая сценка, другая, третья, и все из
актерского быта — запас анекдотов у него неистощимый. Но
когда наслушаешься этих анекдотов, становится грустно — ни¬
щета, водка, трактирные нравы, разбитые судьбы, бесприютная
старость. И это ведь не древняя история, это сегодняшний день,
к которому причастен и Орленев. Он посмеивается, посмеивается
и вдруг виновато улыбнется. Чехов замечает эту улыбку и мягко
говорит, что ему надо пойти в хороший театр. Ведь он человек
современный, и репертуар у него современный, зачем же ему
держаться за рутину и предрассудки, зачем делить судьбу со слу¬
чайными людьми. Орленев неуверенно возражает, спор у них не
получается. Он принял все решения, но твердости в его позиции
нет; все обдумав и взвесив, он и теперь не знает, что для него
лучше — оседлость или бродяжничество?

В Ялте в те же годы (осень 1901 и 1902-го) он часто встре¬
чается с Дорошевичем, отношения у них близкие, и Орленев в от¬

крытую делится с ним сомнениями относительно своего будущего.

Взгляд на гастролерство у знаменитого столичного фельетониста

другой, чем у Чехова. Дорошевич говорит Орленеву: «Ведь вы не

сами захотели быть гастролером, а вас случай создал; ну и поль¬

зуйтесь им, как судьбою своей. Будьте одиноким, разъезжайте и

диктуйте законы»3. Слова не только лестные, в них есть еще

ореол романтики, на которую так падок Орленев. Ездить и дикто¬

вать законы! Ничего лучшего и не придумаешь, пусть все ос¬

тается так, как оно есть!

Гастролерство Орленева продолжается и захватывает новые

пространства. Раньше он ездил по губернским и уездным горо¬

дам, теперь он забирается в глушь, на десятки верст в сторону от

железной дороги. Параллельно, как только у него появляется но¬

вая роль, он ездит в уже знакомые большие города, где у него

есть своя аудитория. Слава его растет, гонорары тоже, антрепре¬

неры за ним охотятся и не отказывают в деньгах. Однажды, из¬

державшись, он вместе с Назимовой надолго застрял в Италии на

озере Комо и для надежности обратился сразу к трем русским

антрепренерам с просьбой о помощи. Они немедленно откликну¬

лись (каждый прислал но пятьсот рублей), и, не зная куда ему

ехать раньше, он решил сперва вволю погулять в Италии. Гулял

он с такой удалью и размахом, что Назимова сбежала от него

в Россию, а он почему-то очутился в Вене, откуда с грехом по¬

полам добрался до Екатеринослава, поскольку оказалось, что та¬

мошний антрепренер первым выслал ему деньги.

Орленеву нравился такой веселый разгул и ничем не стеснен¬

ная свобода, но он платил за это дорогой ценой. Вот один из не¬
приятных аспектов его гастролерства. Со времен «Царя Федора»
все новые работы Орленева шумно обсуждались в газетах, у него
было много недоброжелателей, но даже те, кто плохо к нему от¬
носился, не проходили мимо его ролей. Теперь, в годы скитаний,
он сыграл гимназиста Алексея в пьесе Найденова «Дети Ваню¬
шина» и Актера в горьковском «На дне», и роли эти не вызвали
отклика, что, безотносительно к их удаче или неудаче, повергало
его в уныние. Злая ругань была ему гораздо слаще, чем глухое
молчание; из всех форм непризнания он считал самой худшей —
безразличие.

Еще обидней было, что Горький и Найденов, с которыми он был
так хорошо знаком, не откликнулись на его игру в их пьесах. Чи¬
татель, вероятно, помнит, что по совету Орленева и ссылаясь на
него Найденов обратился к Суворину с предложением поставить
его пьесу; премьера состоялась в Петербурге в Театре Литератур¬
но-художественного общества в декабре 1901 года, на несколько
дней раньше, чем в Москве у Корша. С тех пор прошло три чет¬
верти века, и «Дети Ванюшина» все еще держатся в нашем ре¬
пертуаре. Но в сценической истории пьесы, в эстафете сменяю¬
щихся актерских поколений игра Орленева не оставила сколько-
нибудь заметного следа.

В мемуарах он ссылается на такую деталь. У автора в первом
действии Алексей Ванюшин за утренним чаем, убедившись,

что

никто не подглядывает, вынимает из кармана карточку неизвест¬

ной зрителю женщины, долго ее рассматривает, целует и потом

достает из ранца (как никак он гимназист!) карандаш и, вполго¬

лоса декламируя, записывает на оборотной стороне карточки

стихи, возможно, заимствованные в каком-нибудь «Чтеце-декла-

маторе». Орленев для большей экспрессии играл эту сцену по-

другому — он срывал с руки манжет и на нем торопливо, как бы

импровизируя и боясь упустить вдохновение, записывал те же

альбомпые стишки как дань своему чувству4.

Согласитесь, что эта деталь, какой бы психологический смысл

Орлеиев ей пи придавал, в масштабе всей роли, я уже не говорю

пьесы,— второстепенного значения. Между тем в истории вражды

и распада семьи Ванюшиных он видел трагедию, затронувшую

целый слой русского общества. И не случайно во время амери¬

канской поездки 1905—1906 годов говорил, что цель его гастро¬

лей — познакомить зрителей в Соединенных Штатах с классиче¬

скими пьесами мирового репертуара, которые им неизвестны или

малоизвестны, однако, прежде чем играть мировую классику, его

труппа должна выступить в отечественных пьесах, чтобы «заслу¬

жить репутацию национального русского театра» 5. И он сперва

играл «Детей Ванюшина», а потом «Привидения».

Искусство Найденова-психолога было близко Орленеву. Он

обратил внимание, например, на авторскую ремарку, относя¬

щуюся к Ванюшину-отцу: «В нем есть что-то подавляющее, гне¬

тущее, исключающее впечатление человека доброго и простого,

хотя этими качествами старик наделен природой в достаточной
степени». Иными словами, герой драмы не всегда таков, каким
кажется даже близким. По этому принципу многомерности Орле-
нев пытался построить и свою роль. Для этого ему надо было са¬
мому себе ответить — кто же такой Алексей Ванюшин, бунт ко¬
торого так связан с пороком. Чего хочет он, семнадцатилетний
юноша, ворующий деньги в отцовском доме, чтобы делать доро¬
гие подарки своей даме не очень строгих правил? Только удоволь¬
ствий? Нет, этот рано повзрослевший гимназист, своего рода хиппи
рубежа века, не соглашается жить по старозаветному закону куп¬
цов Ванюшиных, хотя и не бросает вызова обществу. Он ищет
свободы и спасения на стороне, уходит из семьи и, обосновавшись
в Петербурге в кругу студенческой молодежи, готовит себя к бу¬
дущему. К сожалению, эта обнадеживающая перемена происхо¬
дит за сценой, и зритель узнает о судьбе Алексея из его письма
к родным. Можно ему верить, а можно и не верить. . .
Сильный в изображении кризиса и неблагополучия старого
купеческого быта, Найденов для своего протестующего героя из¬
брал спасительную недомолвку. Орленев не стал ее расшифровы¬
вать, ему казалось, что в этом случае недоговоренность лучше
всякой тенденции. Иначе можно сфальшивить или слукавить.
И, пе меняя сочувственного отношения ко всей пьесе в целом, он
остался холоден к своей роли, в которой ие нашел новой художе¬
ственной задачи, способной зажечь его фантазию. Он выбрал уже

готовую и не раз служившую ему еще в коршевские времена мо¬
дель неврастеника-гимназиста — правда, с некоторой ретушью:
меньше болезненности, больше непринужденности. В черповых
вариантах мемуаров Орленева есть признание, касающееся луч¬
ших его ролей: «Я рассекал свою душу, но зато рассекал и душу
публики»6. Ничего похожего в «Детях Ванюшина» не произошло.
И у Орленева возникла мысль: не сыграть ли ему старика Ваню¬
шина, роль вне его данных, но, может быть, именно потому она
принесет ему удачу, так ведь тоже бывает в театре. Его товари¬
щам по труппе эта мысль показалась несолидной, и они убедили
его не идти на такой очевидный риск.
Не раз, начиная с 1901 года, встречался Орленев в Ялте и
с Горьким, отношения у них были дружественные, но не такие
сердечные, как с Чеховым. Может быть, сдержанность Горького
объясняется эксцентричностью Орленева в быту и даже в одежде,
вполне невинной и все-таки вызывающей, к которой надо было
привыкнуть. К тому же он плохо знал Орленева как актера и
многих его ролей не видел вовсе. Нам известен только один отзыв
Горького. Посмотрев осенью 1904 года в Ялте «Карамазовых», он
сказал: «Знаете, Орленев, что меня в вашем Дмитрии поражает:
это соединение ребенка с зверем», после чего добавил, что, если
он действительно собирается ехать с гастролями за границу, ему
нужно обновить труппу, потому что партнеры у него ненадежные
и так можно осрамить Россию7. Подлинность этих

приведенных

Орленевым слов не вызывает сомнений, ведь его книга вышла при жизни Горького; и в этом случае мемуарист полагался не только на память, но и на свои записи. Так, например, в одном из старых блокнотов мы находим его диалог с Горьким о новом театре, каким он запечатлелся в памяти актера: Горький — А ка¬ково лицо вашего будущего театра? Орленев — Мы все будем хо¬дить с открытым лицом. В мемуарах этот диалог воспроизведен в подробном изложении8, с указанием, что он состоялся па квар¬тире доктора Алексина после того, как Орленев сыграл перед Горьким свою переделку пьесы Чирикова «Евреи» (за всех уча¬стников) и рассказал, что задуманный им театр должен быть бес¬платным, и что аплодисменты в нем будут отменены, и что во имя духа коллективности на афишах и в программах не будут называться фамилии актеров *.

Есть несколько упоминаний Орленева и в письмах Горького той поры. Так, например, в сентябре 1904 года он пишет Леониду Андрееву из Ялты — о том, что пробует писать о Чехове и пока у него не получается («не умею я писать об усопших»), о плане

* «Всевозможные мечтания господствовали над всеми моими поступ¬ками. Я хотел создать группу верующих экстазных людей, чтобы сплотиться всем духовно и разносить по всему миру жгучую и страстную проповедь чистейшего искусства... А проза жизни, неудачи рассеивали светлые мысли, как дым, и колебания овладевали мною вновь», — вспомипал впоследствии Орленев эту ялтинскую осень 1904 года 9.

покупки газеты «Курьер» с помощью Саввы Морозова, о Марии Федоровпе Андреевой, которая служит теперь в рижском

театре,

замечая при этом, что, если Андреев пошлет ей «фотофизию свою,

она будет довольна, ибо тебя она зело уважает, и это такой же

факт, как и то, что по лестнице идет ко мне Орленев». Далее мы

читаем: «Здравствуйте!..» — это уже обращение к Орленеву.

«А вы, м'сье, до свидания!» — это к Андрееву. Заканчивается

письмо припиской: «Привидения» сидят рядом со мной, и от них

пахнет перегорелой водкой» 10. Как видите, беспутный актер ос¬

тается беспутным, что не помешает Горькому несколько месяцев

спустя, в декабре 1904 года, обратиться к известному немецкому

режиссеру Рейнхардту с просьбой помочь Орленеву организовать

его берлинские гастроли. Без участия Горького и вмешательства

Рейнхардта снять театр в Берлине в разгар сезона было бы не¬

возможно.

На разные темы беседовали Горький и Орленев — о русско-

японской войне, о смерти Чехова и его месте в русской литера¬

туре, о будущем театра, о пользе и вреде гастролерства, о пьесе

Чирикова, о многом, многом, вплоть до программы вечера в пользу

нуждающихся больных, в котором оба приняли участие (27 сен¬

тября). Почему же в этих беседах они не коснулись игры Орле-

нева в «На дне»? Он ничего о том не сказал, и Горький его не

спросил. Если были бы рецензии, споры, шум вокруг его роли,

Орленев, вероятно, не стерпел бы и как-нибудь высказался.

А если все молчат, зачем ему признавать свою неудачу и де¬

литься сомнениями?

Играть Алексея Ванюшина ему было не очень интересно, по¬

тому что он не мог представить себя в образе этого блудного

ку¬
ческого сына, не было такой точки, где бы пересеклись их
судьбы. В противоположность тому роль Актера в «На дне» пона¬
чалу захватила его своей родственностью, он шел к ней по клас¬
сическому канону Станиславского «от себя» — может быть, и его
ждет такая же ранняя и бесславная старость и смерть удавлен-
пика на пустыре. Ведь говорил ему когда-то Николай Тихонович,
что он умрет под забором! А что если это вещие слова? Орленеву
стало жаль себя, он расчувствовался и быстро приготовил эту не¬
многословную и чуть-чуть монотонную роль доверчивого, слабого
духом и сломленного обстоятельствами человека. Вот когда его
нервы действительно пришли в полное расстройство. И только
сыграв несколько спектаклей, он почувствовал, что навязчивая
биографичность тоже стеснительна для творчества. И какая в этом
случае родственность, если Актер у Горького не верит и никогда
пе верил в свой талант, о чем недвусмысленно говорит Луке в на¬
чале второго действия («Я, брат, погиб... А почему — погиб?
Веры у меня не было. .. Кончен я...»), он же, Орленев, и в пло¬
хие дни жизни полон новых и новых замыслов и воли к твор¬
честву, и хотя пьет, но ведь не спился и не сопьется. . .
Конечно, горька и безысходна судьба Актера в «На дне»,
у которого нет даже своего имени. «Даже собаки имеют клички» —
говорится в пьесе, а ничтожество Актера так безмерно, что у него
нет и клички. Этот потерянный и смертельно больной человек
вызывает глубокое сострадание. Но Орленев не раз видел траге¬
дии актеров, и притом таких замечательных, как Иванов-

Козель-
ский, рядом с собой, в жизни. Он бывал у своего учителя и тогда,
когда в самом расцвете лет тому изменили силы и слава была уже
далеко позади. Иванов-Козельский не декламировал, не жестику¬
лировал, не жаловался, не суетился, он ушел в себя, сосредото¬
чился, был спокоен, искал одиночества, избегал публичности.
Картина, как видите, совсем другая. В самом деле, трагедия Ак¬
тера у Горького, если оставить в стороне социальные причины,—
это трагедия заурядного, незадачливого, несчастливого человека.
На взлет искусства здесь нет и намека: гибнет просто человек, и
разве этого мало? Позы и монологи Актера, его причастность и
привязанность к театру придают этой гибели трагически подчерк¬
нутый характер, где пошлость наигранной сценической рутины
мирно уживается с отчаянием медленного умирания. Итак, уже
вскоре Орленев понял, что выбрал для своего исповедничества не¬
подходящую натуру, близкую ему по некоторым внешним при¬
знакам и далекую по сути. Надо было все начинать сызнова, и он
начал бы, если бы, пока репетировал и играл, не убедился в том,
что «На дне» пьеса ансамблевая, она не делится на первые и вто¬
рые роли, в ее композиции все равнозначно и равно необходимо
и претендовать на лидерство Актера он не может. Как же тогда
ему справиться с этой пьесой на гастролях, со случайными парт¬
нерами? И, появившись на афишах орленевской труппы, она не

удержалась в ее репертуаре.

Время шло, и он все больше втягивался в ритмы гастролер¬
ства, хотя по-прежнему уставал от бездомной жизни и превра¬
ностей судьбы. Он получал много денег, но тратил их бестолково,
и дни благоденствия сменялись днями нужды. Нераспорядитель¬
ный антрепренер, задержка театрального багажа и вынужденная
отмена спектакля, плохие сборы где-нибудь в Мозыре или Каза-
тине, и ему уже надо было изворачиваться, чтобы прокормить
труппу и продержаться самому. Эти постоянные неурядицы
сильно досаждали Орленеву, но какой у него был выбор? Газеты
много тогда писали о Мамонте Дальоком, очень талантливом и
экстравагантном актере, тоже гастролере (впоследствии извест¬
ном анархисте), в годы русско-японской войны неожиданно сме-
пившем театр на коммерцию с тысячными оборотами и. По одним
сведениям — он поставлял в действующую армию сапоги и теп¬
лую одежду, по другим — продовольствие, по третьим — медика¬
менты, но независимо от того, что поставлял, нажил на подрядах
большое состояние, которое, правда, спустил еще быстрее, чем
нажил. Предпринимательство Дальского казалось Орлепеву не¬
простительным мародерством, он видел в этой авантюре и нечто
нелепо-фарсовое: Карл Моор торгует валенками! Нет, он не про¬
даст душу дьяволу и будет держаться своего пути, не думая о вы¬
годе и достатке. Однако, избрав этот путь, не пренебрег ли он ин¬
тересами искусства?

Время идет, и эта беспокойная мысль о будущем преследует

его, как и прежде. Потом он напишет в мемуарах: «.. .какая-то жгучая тоска сжимала мне сердце» 12. Не слишком ли тяжелое бремя он взял на себя — можно ли строить театр в одиночку?

Встречи с Горьким и Найденовым кончились для него неудачно.

А почему он не играет Чехова — только ли потому, что на него молится и боится провала, который испортит их отношения? Это обстоятельство немаловажное, но есть еще более важное. Чехова нельзя играть, по гастрольной привычке выдвигая вперед лидера, как на скачках, и оставляя всем прочим только вспомогательную функцию сопровождения и аккомпанемента. Гармония в пьесах Чехова исключает возможность такой иерархии, это союз равных при разных обязанностях; ансамбль Художественного театра по¬служил тому великим уроком. А разве его труппа выдержит такое испытание? Скитаясь по провинции, он не расстается с заветной мечтой о своем театре, который попеременно будет выступать в столицах и ездить по стране. В газетной хронике тех лет часто мелькают сообщения о планах Орленева: он открывает свой театр в Петербурге, он снимает театр у Неметти, он вступает в труппу Комиссаржевской.. . Приводятся и подробности: для него пере¬страивается зал в доме Елисеева на Невском, уже известен состав его труппы, в нее войдут Корчагина-Александровская, Уралов, Гайдебуров, Скарская и другие. Пока идут эти переговоры и хло¬поты, он готовится к большой заграничной поездке и день за днем на протяжении долгих месяцев изучает и репетирует роль

Освальда в «Привидениях», самую значительную его роль тех лет.

Ибсена открыла Орленеву в один из его приездов в Ялту Алла Назимова. Незадолго до того она прочитала «Привидения», эту

незнакомую русской публике пьесу, написанную еще в 1881 году,

и посоветовала Павлу Николаевичу сыграть роль Освальда. Она

знала, что мрачный колорит пьесы не испугает Орленева и

что осуждение лжи, трусости, ходячих мнений и старых пред¬

рассудков вызовет у него сочувствие. К тому же «Привидения»,

построенные по закону классического триединства, с одной декора¬

цией для трех актов и пятью действующими лицами, были удобны

для гастрольных поездок. На мнение Назимовой и ее вкус Орле-

нев всецело полагался, но драма Ибсена вызвала у него смутные

чувства. Может быть, потому, что в ту пору он любил отыскивать

новинки для себя сам, а не следовать рекомендациям? А может

быть, потому, что рассудительная манера великого норвежского

драматурга показалась ему слишком навязчивой? *. Во всяком

случае, пока что Орлепев заказал новый перевод безотказному

Набокову, чтобы взять у него монополию на постановку «Приви¬

дений» в пределах Российской империи.

Никто до него в России не играл «Привидений», и цензура на

протяжении почти трех лет не снимала запрета с пьесы. Орленев

стучался во все двери и ничего не добился. Набоков действовал

через своих высокопоставленных родственников в петербургских

чиновных кругах, но безуспешно. Не мог помочь Орленеву и мо¬

гущественный Суворин, хотя тоже пытался (у них возобновились
отношения, и притом по инициативе Суворина). Цензор Литви¬
нов, от которого зависела судьба пьесы, на все хлопоты отвечал
одинаково: «Пока я жив, не разрешу». Надо было найти обход¬
ные пути; удрученный Орленев, ничего не придумав, ездил по
провинции. Работу над ролью Освальда он не бросал, и посте¬
пенно она так его захватила, что впоследствии он писал: «Бессо¬
знательно тянуло к новым формам, новым веяниям. Хотелось,
чтобы эта роль не была похожа на все прежние. Хотелось полного
перевоплощения — без всякого грима» 13. Даже в Италии у боже¬
ственного озера Комо он не мог думать ни о чем другом, кроме
как о своей новой роли.

Назимова в Италии чувствовала себя как в родной Ялте, во¬
круг нее было много людей, она путешествовала, развлекалась,
знакомилась с достопримечательностями, он же сидел запершись
в гостинице и, никого и ничего не видя, разучивал третий акт
«Привидений». А если изменял своему затворничеству, то только
ради итальянских игристых вин и вермутов, от которых долго не
пьянел. Потом, вернувшись в Россию, он как-то в Пензе, листая
по привычке очередной список репертуарных повипок, разрешен¬
ных цензурой, паткнулся на пьесу неизвестного ему русского ав¬
тора, озаглавленную «Призраки». Именно так называлась в пере¬

* В интервью, опубликованном в журнале «Кольере» 16 марта 1912 года,
на которое я уже ссылался, Орленев сказал, что считает «Привидения»
«наименее поэтической из пьес Ибсепа», и добавил, что

такого же мнения
придерживался Чехов. Несмотря на это, именно «Привидения» вызвали наи¬
большее число откликов во время его зарубежных поездок и принесли ему
наибольший успех.
И у Орленева мгновенно созрел
план — воспользоваться именем неизвестного автора, чтобы про¬
тащить Ибсена. Обман как будто невинный, дело святое! Ко¬
нечно, в столицах такого рода камуфляж не прошел бы. И он по¬
ехал в Вологду, город его театральной юности.
Здесь он легко нашел единомышленников — его дерзкую за¬
тею дружно поддержала труппа и ее управляющий К. З. Пузин-
ский, человек странной судьбы, страстно преданный сцене, кото¬
рого хорошо знала старая театральная Россия. Е. П. Корчагина-
Александровская в своих воспоминаниях пишет, что «в свое
время он окончил курс Казанского университета, ряд лет был су¬
дебным следователем» и потом, пристрастившись к любительству,
стал профессиональным актером на амплуа комических старух.
«В пьесах Островского он переиграл чуть ли не все роли прижи¬
валок, старых салопниц, свах и т. д. и играл мастерски, сочно,
правдиво»14. Разные чудачества, человеческие странности, ка¬
призная игра судьбы и природы неизменно привлекали внимание
Орленева; с Пузинским он был коротко знаком и попросил его
взять у вологодского полицеймейстера разрешение на выпуск
«Призраков». Не подозревая подвоха, полицеймейстер подмахнул
афишу, и Орленев как бы на законном основании стал играть
запрещенную пьесу. Но успех пришел к нему не сразу — воло¬
годская премьера, состоявшаяся осенью 1903 года, не оправдала

его надежд.

Больше двух лет он готовился к этому дню и был так наэлек¬
тризован, что ждал бури. Публика же слушала его внимательно,
но не более того. И Орленев пал духом. Вологодские друзья гово¬
рили, что он еще не разыгрался, не вошел в роль, не почувствовал
ее вкуса и что для успеха нужно время. Орленев думал иначе,
ему казалось, что он упустил время и, пока вживался в своего
Освальда, накопил так много наблюдений, что не справился с их
избытком, оттого его игра такая разбросанная, неэкономная, не¬
слаженная. В Вологде тогда отбывал ссылку его старый москов¬
ский знакомый, известный писатель Амфитеатров, не раз хва¬
ливший его в столичных газетах. Многоопытный искушенный
театрал сказал ему, что в роли Освальда все есть — страдание,
трагедия, нравственный урок, все, кроме порядка, то есть после¬
довательности и соразмерности. Орленев послушался Амфитеат¬
рова и тотчас же убрал несколько раньше казавшихся ему важ¬
ными подробностей (паузы и жесты); роль сразу прояснилась, и
играть ее стало легче.

Вскоре, продолжая свой маршрут по северо-западным губер¬
ниям, он приехал в Витебск и нашел там сильную труппу и бла¬
годарную аудиторию. Позже он писал в мемуарах, что наконец
увидел зрителей «потрясенных, подавленных трепетным произве¬
дением» 15. Один такой зритель, молодой офицер, захваченный его
игрой в «Призраках» (пьеса шла под этим «узаконенным» в Во¬
логде названием), кинулся к нему с рыданиями и исповедью. Ор-
ленев не знал, облегчил ли он его страдания или, напротив,

за¬
ставил еще больше страдать, он только еще раз убедился в том,
какой властью обладает театр, если он касается «бремени стра¬
стей человеческих». Такого рода контакты и признания Орленев
ценил не меньше, чем массовый успех, потому что в толпе теря¬
лись лица, а здесь у каждого зрителя была своя судьба. Триумф
нарастал от спектакля к спектаклю и высшей точки достиг в со¬
седнем Полоцке, где «занавес упал под стоны и громовые руко¬
плескания».
Воодушевленный удачей, он поехал в Петербург — и там сразу
увял. Никто из его близких не верил, что цензор изменит свое ре¬
шение, а трюк с подменой фамилии на столичной сцене пройти
не мог, он и в провинции вызывал уже подозрения, да и как
можно было долго скрывать такой обман. Особенно скептически
была настроена Назимова; она просто посмеялась над его просто¬
душием и детской мечтательностью, ничуть не убавившейся
с возрастом. Это был для него болезненный удар, и, обозлившись,
ои решил во что бы то ни стало уломать цензуру и тем доказать
свою деловитость. Как именно, он еще сказать не мог и пока не
знал, чем себя занять. Других ролей играть он не хотел, натуру
для Освальда с помощью своего друга, врача-психиатра, он оты¬
скал еще в прошлый приезд в Петербург, посещая больницы для
душевнобольных *. В конце концов он выбрал однажды уже ис¬
пытанный способ — добиться встречи с самим цензором и сыграть

на какой-либо его склонности или слабости. Именно сыграть!

Так несколько лет назад он добыл разрешение у цензора Со¬

ловьева для поездки в провинцию с «Царем Федором», подкупив

его своим интересом к итальянской истории и искусству. Игра

была довольно элементарная, но Соловьев клюнул, потому что

считал, что его призвание — писать книги о старой Италии, и

тем, у кого были общие с ним увлечения, не мог ни в чем отка¬

зать. Еще проще он обошел неподкупного Литвипова. Узнав, что

после самоубийства сына он пугается вида любого оружия, Орле¬

нев явился к нему на прием в состоянии хорошо наигранной исте¬

рии и сказал, что видит для себя два выхода: либо он сыграет

Освальда, роль которого целиком завладела его воображением,

* «В одной из лечебниц меня поразила фигура с пеповорачивающейся

головой — от невыносимой тупой боли в затылке. Конвульсивное подерги¬

вание лица при каждом повороте туловища оставляло непередаваемое впе¬

чатление от его мученического образа» 16.

либо пустит себе пулю в лоб, в доказательство чего выхватил из

кармана револьвер. Может быть, в ту минуту Орленев искрепне

поверил в возможность такого выбора, ведь он был актером

школы перевоплощения. Что же касается Литвинова, то у него не

было никаких сомнений в серьезности угрозы Орленева. Перепу¬

ганный цензор всполошился и разрешил актеру повсеместно иг¬

рать «Привидения» в переводе Набокова. Скептики были по¬

срамлены, и анекдот вошел в историю русского театра.

Седьмого января 1904 года в театре В. А. Неметти на Петер¬

бургской стороне состоялась премьера «Привидений», потом почти

весь январь (шестнадцать раз, с короткими промежутками)

Орле-
пев играл Ибсена при переполненном зале, как когда-то во вре¬
мена «Царя Федора». Успех «Привидений» был шумный на раз¬
ных полюсах столицы — от студентов, живущих уроками и пе¬
реводами, до абонировавшей ложи родовитой знати, которой
почему-то приглянулся Ибсен. Время как бы вернулось вспять,
на несколько лет назад, и Петербург чествовал актера, репутация
которого померкла в годы его гастролерства. Даже те, кто посто¬
янно осуждал его неуравновешенную игру (на их взгляд, более
патологическую, чем психологическую), признавали, что в «При¬
видениях» он снова поднялся к вершинам своего искусства.
А Юрий Беляев писал в «Новом времени» о счастливой перемене,
происшедшей с актером: «Он весь как-то встряхнулся... Не было
и в помине той общей истерической распущенности», которая
в последнее время появилась в его ролях, сыгранных в провин¬
ции, неотработанных, хаотических; теперь он вышел на сцену
подтянувшийся, очистившийся17.
На афише орленевских «Привидений» было сказано, что
«пьеса поставлена по mise en scene Бургтеатра в Вене», что дало
повод Беляеву сравнить игру Орленева с игрой Кайнца, которого
петербургский критик незадолго до того видел. Зачем понадоби¬
лась актеру ссылка на венский источник? Для рекламы, для цен¬
зуры, для почтительности, как знак уважения к старшему со¬
временнику, опытом которого он воспользовался? Ответа на эти
вопросы мы не знаем, тем более что Татьяна Павлова, вспоминая
о своей совместной с Орленевым (правда, более поздней) поездке

в Вену, только вскользь упоминает о впечатлении, которое произ¬
вела на него игра Кайнца в «Привидениях». У Беляева полу¬
чается, что Орленев смотрел Кайнца еще до петербургской
премьеры, потому что некоторые черты общности у них были: кое-
чем он «возобновил» венские впечатления критика, и притом не
в ущерб себе. Австрийский актер играл Освальда с ослепительной
легкостью маэстро, для которого пе существует технических пре¬
град, хорошо «сознавая, что роль погнется под ним, а не он под
ролью». У Орленева был похожий рисунок, а трагедия другая:
«Освальд у пего был больнее, трогательнее, жалче, чем ужасный
призрак наследственности, показанный Кайнцем в неумолимом
законе трагедии».
Трудно сказать, кто из двух актеров в этом противоборстве
взял верх в смысле виртуозности; возможно, что Кайнц, но у Ор¬
ленева было свое преимущество: по силе сострадания в роли Ос¬
вальда он не знал себе равных. Недаром Леонидов, который не
любил Ибсена («у него огонь ослепляет, светит, но не греет, не
жжет»), говорил, что за свою жизнь много перевидел Нор и
Освальдов: «Если это Комиссаржевская и Орленев — получаешь
удовольствие; другие играют очень скучно» 18. Ибсен у Орленева
грел и жег.
Листаешь старые газеты и журналы и замечаешь, что кри¬
тика, откликнувшаяся на орленевские «Привидения», при всех
оттенках сошлась в одном: ось в пьесе Ибсена сместилась, и мать
в семье Альвингов уступила первенство сыну. Наиболее полно
эту мысль высказали «Русские ведомости» во время гастролей
Орленева в Москве весной 1904 года: «Когда вы читаете

«Приви¬
дения», вы заинтересовываетесь главным образом личностью и
идеями г-жи Альвинг. Освальд является лицом если не второсте¬
пенным, то, во всяком случае, мало интересным с идейной сто¬
роны. На сцене происходит обратное; г-жа Альвинг делается мало
интересна, и значительно больше внимания зрителя привлекает
ее сын» 19. Это перемещение интереса некоторая часть критики
готова была объяснить актерским эгоизмом Орленева, взявшего
себе в партнерши Гореву, когда-то волоокую красавицу, извест¬
ную провинциальную героиню, за долгие годы службы в театре
испорченную премьерством и ремеслом. В дни партнерства с Ор-
леневым ей было сорок пять лет, но она заметно постарела, по¬
грузнела, поскучнела *.

Выбор был, действительно, неудачный. Но у нас нет никаких
оснований заподозрить Орленева в том, что он сознательно хотел
принизить роль фру Альвинг. Ведь два года спустя он играл Ос¬
вальда в норвежском Национальном театре с Софией Реймерс,
которую в Скандинавии называли «северной Дузе», и был счаст¬
лив этим партнерством. Он мечтал сыграть «Привидения» и с са¬
мой Дузе, и не только мечтал, а обратился к ней через ее рус¬
ского знакомого М. А. Стаховича с предложением такого сотруд-

* А. Р. Кугель писал: «Как только от Горевой отлетела молодость, она
вдруг из актрисы, делавшей полные сборы, наперерыв приглашаемой на
гастроли, ездившей в качество «die schone Russin» в Берлин,

зарабатывав¬
шей десятки тысяч рублей, стала чем-то вроде прошлогоднего календаря,
валяющегося в углу и покрытого пылыо» 20.
пичества. Правда, это было еще до того, как царская цензура
разрешила к постановке пьесу Ибсена, но он не оставлял своей
мечты и позже.
Любопытно, что в 1903 году в Москве вышел очередной том
собрания сочинений Ибсена в переводах А. и П. Ганзен, где были
напечатаны «Привидения» с обстоятельным комментарием, вклю¬
чающим отзыв немецкого автора Лотара. По его словам, эта пьеса
несет в себе две драмы: одна затрагивает лицевую, другая — обо¬
ротную сторону острой и всегда злободневной проблемы — ложь
в браке. «Первая драма называется фру Альвинг и составляет
сущность всей пьесы. Вторая — лишь ужасный иллюстрирующий
факт, и называется Освальд» 21. Орленев не соглашался с тем, что
«Привидения» — морализующая драма о лжи в браке, он назы¬
вал ее драмой жизни и смерти и не понимал, как можно играть
иллюстрацию к идее, даже если ее эффект вселяет ужас. Конечно,
в трагедии Освальда есть неотвратимость рока, есть неотврати¬
мость безумия и гибели, но в ней есть и подлинность одной един¬
ственной судьбы; это не «теорема», как любил говорить в таких
случаях Достоевский, а запечатленная в слове реальность суще¬
ствования.
Мы знакомимся с Освальдом в спокойный период его болезни,
ее разрушительная работа идет пока что где-то внутри. По пер¬
вому впечатлению этот человек артистической складки,

одетый по
художнической моде, но без франтовства, внушает доверие своей
уравновешенностью и мягкостью манер. Недаром фру Альвинг,
защищая сословие парижских художников и их нравственные на¬
чала, просит (в ремарке сказано: «вся сияя») пастора Мандерса
взглянуть па Освальда, который сохранил чистоту души и тела.
Освальда эта реплика коробит, и он устало говорит: «Да, да, ма¬
мочка, оставим это!» При всей чуткости фру Альвинг не улав¬
ливает горечи этих слов. На той начальной стадии действия
внутренняя жизнь Освальда скрыта от чужих взглядов, и от этого
постоянного напряжения он кажется рассеянным. Но это симп¬
том не столько его болезни, сколько сосредоточенности.
Трагедия Освальда заключается в том, что в его разрушаю¬
щемся теле мысль не только не гаснет, но даже обостряется, и
здесь, в доме матери, куда он приехал, чтобы пайти последний по¬
кой, он теряет последние иллюзии. Как цеплялся он за миф о ка¬
мергере Альвинге! Когда парижский врач сказал Освальду, что
его болезнь наследственная и что сыновья должны расплачи¬
ваться за грехи отцов, он выслушал эти слова с яростью, как не¬
достойную клевету. А в усадьбе фру Альвинг у него почему-то
кол вились сомнения. Даже нс сомнения, а недоумения. . . В этой
сцене Орленев отступает от Ибсена. В пьесе разговор о трубке,
курить которую старший Альвинг заставлял своего малолетнего
сына, закапчивается невинным вопросом: «Папа часто проделы¬
вал такие штуки?» Для Орленева этот вопрос не праздное любо¬
пытство. Я не хочу сказать, что он уже собирает улики против

почтенного камергера. Но что-то гложет сердце Освальда — есть
в их доме тайны, которые ему неизвестны.
Большое значение придавал Орленев разговору с пастором
в первом акте и внушал партнерам, что играть этого вероучителя
надо очень серьезно, без намека на тартюфство, пусть он лучше
кажется одержимым, чем мошенником. Ведь в их споре о пра¬
вильных и неправильных семьях, о диких и приличных браках
сталкиваются две морали — христианского смирения и аскетизма
и близкой к язычеству свободной стихии чувств,— и спор должен
идти на равных. Более того, встреча с пастором пугает Освальда —
как ему, человеку, обожествляющему природу и ее солнечные
краски, жить рядом с этим фанатиком и обскурантом. И внезапно,
на высокой ноте, их спор обрывается: «О! . . Так забрасывать
грязью ту прекрасную, светлую свободную жизнь!» Освальд горя¬
чится, теряет над собой контроль и уже не может скрыть своих
физических страданий. Он хватается за голову, тупая боль рас¬
ползается по телу, шея теряет подвижность, и когда он повора¬
чивается, то всем корпусом... Приступ длится недолго, считан¬
ные секунды, потом Освальд справится с собой и с прежней
учтивостью обратится к пастору — пусть он простит его несдер¬
жанность! Все пришло в норму, только зритель уже знает, что
этот изящный норвежец, почти всю жизнь проживший во Фран¬
ции, тяжело болен.
В конце первого акта Освальд появится еще раз. Дождь по¬
мешал его прогулке, и он возвращается домой по-прежнему уста¬
лый, с хмурой страдальческой улыбкой. В этот момент рядом
с ним оказывается Регина, и от ее вида и взгляда он сразу
меняется: вокруг все меркнет, остается она одна. Мы видим

свет¬
ского, изысканно воспитанного человека, ослепленного инстинк¬
том, идущим откуда-то со дна сознания. Не помня себя, в исступ¬
лении он бросается к молодой красивой женщине, от неожидан¬
ности она пугается, будучи совсем не пугливой, и вскрикивает.
Через полуоткрытую дверь фру Альвинг с ужасом наблюдает эту
сцепу из соседней комнаты. Ужас тем более объяснимый, что од¬
нажды она наблюдала такую же сцену —отец Освальда так же
недвусмысленно выражал свои чувства матери Регины, горничной
в их доме. И вот прошлое повторяется, и в каком зловещем ва¬
рианте: ничего не подозревающий брат обольщает сестру! У Иб-
сепа в этом образе греха и его возвращения есть открытая и,
вероятно, слишком наглядная тенденция. Орленев принял его ус¬
ловия игры, и мемуаристы дружно пишут, что в описанной нами
сцене без слов всеми поступками Освальда управляла биология.
Тема наследственности, отцовской крови, оживающей в сы¬
новьях, не раз привлекала Орленева, вспомните Федора и Само¬
званца или родовые черты карамазовщины в его Митеньке. И од¬
нако в чувстве его Освальда к Регине помимо сладострастия была
еще жажда исцеления, это его последний шанс; может быть, сила
и молодость Регины сделают то, па что неспособна медицина, —
вернут ему вкус и волю к жизни! И заметьте, что теперь, после
дикой вспышки, взгляд у него был растерянный, смущенный.
В игре Орленева снова сталкиваются зверь и ребенок, агрессив¬
ность и беззащитность, которая нуждается в опоре. Да,

опереться
на чье-то плечо, почувствовать руку помощи — разве не испыты¬
вает в том потребность и сам Орленев! Я напомню еще, что Ре¬
гину в петербургском спектакле играла Назимова, его властная и
капризная подруга, особенно капризная в ту трудную последнюю
пору их романа.
Ибсен любит повторения: второй акт начинается с фразы, ко¬
торую мы слышали в первом,— Освальд говорит, что он хочет
«пройтись немного», и, воспользовавшись его отсутствием, фру
Альвинг и пастор Мандерс продолжают диалог уже без всяких
недомолвок, и тайны старого дома всплывают наружу. Когда кон¬
чается их спор об истине и идеале, длится он долго, мы узнаем,
что Освальд, испуганный непогодой, никуда не уходил и, погру¬
женный в свои мысли, все еще сидит в столовой с бутылкой ли¬
кера и сигарой. Первые реплики, которыми обмениваются мать и
сын, малозначащие. Она встревожена тем, что крепкий ликер
пришелся ему по вкусу, он ссылается па сырую погоду и говорит,
как приятно ему вернуться в мир детства и смаковать «мамоч-
кипы кушанья в мамочкиной комнате». Какие счастливые для
матери слова, но тон у них глухой и настораживающий. И, дей¬
ствительно, со следующей реплики начинается исповедь Ос¬
вальда. У нее много стадий, первая касается его работы: «Чем
же мне тут заняться?» Для его пейзажей нужен солнечный свет,
а целый день идет дождь!
Мотив природы — важный в трагедии Освальда; на фоне мо¬
росящего дождя и северного тумана она и разыгрывается. Поста¬
новочные возможности у труппы Орленева были такие жалкие,
что нечего было и думать о сколько-нибудь художественной

кар¬
тине природы на сцене. К тому же он не любил театральные эф¬
фекты, как бы ни были они правдоподобны, и в этом смысле опе¬
редил многих своих современников. Он полагался больше на себя,
меньше па партнеров, и торопился к сути. Правда, на этот раз
нельзя было торопиться, в сцене исповеди в «Привидениях» темн
игры у него был замедленный*. То, что Освальд говорит фру
Альвинг про свою усталость, которая вовсе но усталость, про
свою болезнь, для которой парижский врач нашел крылатое сло¬
вечко vermoulu, что значит изъеденный червями, про то, что, об¬
думав свое положение, он увидел один для себя выход — же¬
нитьбу на Регине, и т. д., так ужасно, что всякая истеричность,
вздернутость, поспешность, форсированный тон, резкий нажим
могут показаться оскорбительными. Впрочем, тянуть, хныкать,
разжевывать, расслабляться в этой нарастающей от фразы
к фразе трагической ситуации тоже нельзя. Здесь пет места для
театральности, какой бы грим она для себя ни избрала. Здесь
возможна только естественность.
Понимал ли это Орленев? В качестве доказательства я сош¬
люсь на мнение старейшей норвежской газеты, откликнувшейся
на его гастроли в Христиании (Осло) летом 1906 года. Заметка
в «Дагбладет» называлась «Павел Николаевич Орленев в роли
Освальда». Автор (заметка подписана инициалами З. Б.) задает
вопрос: «Почему эти гастроли начались так поздно (в конце се¬
зона.—А. М.) и мы не сможем увидеть Орленева и в других ро¬
лях Ибсена? Препятствием является язык — это несомненно! Но
мы же знаем мысли, мы знаем образы и мы знаем слова; и мы
понимаем то извечно человеческое, что за ними скрывается,

про¬
износятся ли эти слова на том или ином языке. Этому, во всяком
случае, научил нас Орленев. Его величие в том, что он человек и
только человек, без жестов и мишуры, именно как Освальд, че¬
ловек, который живет в повседневной жизни, не подозревая
о том, что за ним наблюдает глаз художника и воссоздает его
в сценических образах».
Норвежский критик пишет, что скромная естественность Ос¬
вальда «не рассчитана на привлечение внимания. Но именно по¬
этому она обладает такой магией и правдивостью и заставляет
мысль вращаться вокруг одного и только одного — призраков.
И именно поэтому в основных сценах была такая захватываю¬
щая сила ужаса, которая потрясает мысли и чувства — не как
нечто преходящее, а как проникающее в глубь нашей души».
«Неужели мы не увидим Орленева снова? ..» 22 — спрашивает кри¬
тик под непосредственным впечатлением от только что сыгран¬
ной пьесы Ибсена в норвежском Национальном театре, где рядом
с русским актером выступали София Реймерс и ее товарищи.
* «Старик, мертвый изнутри, уравновешенный извне, мрачный, траги¬
ческий образ, на печальном фоне которого только случайно пробежит мо¬
лодая искра: «Солнце, как люблю я солнце», но и это сказано не звонко...
а как-то приглушенно, старчески, глухо», — писал Д. Л. Тальников в «Одес¬
ском обозрении» 19 декабря 1907 года.
В последующие годы ни одна роль Орленева не подвергалась
таким нападкам, как эта ибсеновская. Одни упрекали его в асо¬
циальности, другие — в избытке проповеди; одни — в том, что его
игра по-модному изломанная, с уклоном в патологию, другие —
что она вульгарна, как только может быть вульгарен лубок;

одни — в пренебрежении к Ибсену («показал много развязно¬
сти»), другие — в том, что он ослеплен его величием; одни —
в том, что он «слишком европеец», другие — что эта скандинав¬
ская драма получила совершенно русское толкование; одни —
в том, что его Освальд ведет себя как «капризный и больной ма¬
менькин сынок», другие — что этот во всем изверившийся человек
лет на двадцать старше, чем ему полагается быть по пьесе...

Даже зная меру некомпетентности, предвзятости, дурного вкуса
этой критики, можно ли просто от нее отмахнуться? Как прими¬
рить ее недоброжелательство и скептицизм с торжеством «скром¬
ной естественности», о которой писала норвежская газета? Или
с высоким признанием Леонидова? Или со словами одобрения
Певцова (тонкого знатока ибсеновской драмы, в конце жизни
с успехом сыгравшего роль консула Берника в «Столпах обще¬
ства»), который почитал Орленева как одного из сильнейших «ак-
теров-воплотителей» 23 в русском театре начала века.

Дело, очевидно, в том, что игра Орленева, вообще не отличав¬
шаяся устойчивостью, менявшаяся в зависимости от многих при¬
входящих и непредвиденных обстоятельств, в «Привидениях»
была особенно неровной, иногда достигая вершин, как это случи¬
лось на родине Ибсена три недели спустя после смерти писателя,
иногда едва-едва подымаясь над уровнем гастрольных стандартов.

Секрет этой изменчивости нельзя объяснить беспечностью та¬
ланта, полагающегося на интуицию, «нутро», на то, что «кривая
вывезет». Вспомните, что роль Освальда он готовил больше двух

лет и потом почти четверть века продолжал работать над ней *.

Нет, здесь причина другая. Знакомясь с рукописным наследством

Орленева,— оно оказалось более обширным, чем можно было

предполагать,— замечаешь, как часто, говоря об актерском твор¬

честве, он сталкивает понятия будней и праздников. Будни —

это повторение, привычка, заученность, вынужденность, компро¬

* В записных книжках Орленева мы находим множество замечаний,

касающихся доделок в роли Освальда. Вот одна из записей, помеченная

17 июня 1919 года: «2 акт. Освальд. Спектакль у Абрикосова. Тоска. Перед

пением. Развернул книгу, перевернул две страницы и в тоске отбросил

книгу... Ай, заскрипел зубами, угрожающий взгляд небу. Жест, схватил

бутылку и как бы замахнулся с блуждающим взором, оборвал, посмотрел и

перевел взгляд на Регину». Здесь же мы находим и другие записи отно¬

сительно «Привидений» (январь 1922 года — Витебск; февраль 1922 года —

Москва).

мисс, всякая навязанная необходимость. Праздник — это узнава¬

ние, движение, риск, сосредоточенность, предчувствие и начало

творчества, та пушкинская минута, когда «стихи свободно поте¬

кут». Как вызвать эти минуты, от чего они зависят? Почему иной

раз он понукает себя, бьется, мучается и не может подняться над

буднями? И тогда, недовольный собой, партнерами, публикой, не

знает удержу — игра его становится несдержанно грубой, и для

недругов-рсцеизентов есть богатая пожива.

Он выступает в глухой провинции, в маленьких уездных горо¬

дах, где-нибудь в Купянскс или Золотоиоше (у Чехова в «Запис¬
ных книжках» сказано: «Золотопоша? Нет такого города!
Нет!») — и играет по своему придирчивому счету, как Станислав¬
ский, выше ему не подняться! В самом деле, проходят десятиле¬
тия, и старые люди по сей день с волнением вспоминают встречу
с его Освальдом. Эраст Гарин, человек другого времени и другой
культуры, блестящий представитель мейерхольдовской актерской
школы, в своих мемуарах рассказывает, как в рязанской юности
его потряс талант Орленева — «Сила воздействия этого актера
мощна и неотразима» 24 — и среди лучших ролей «великого гаст¬
ролера» называет Освальда. Здесь давность впечатлений уже бо¬
лее чем полувековая. Это праздник в провинции. А вот будни
в столице.
Приезжает Орленев в Москву в октябре 1910 года и ставит
в Сергиевском народном доме «Привидения». Критика устраивает
ему форменный разгром. В «Новостях сезона» мы читаем: «Гово¬
рили, что в роли Освальда артист с первого взгляда потрясает,
наводит жуть. Но, увы», сокрушается рецензент, мы «не услы¬
шали ни одной искренней ноты, ничего из глубины, все внешнее,
когда-то недурно сделанное и так играемое много лет совершенно
механически...»25. Обрушивается на Орленева и журнал «Рампа
и жизнь», упрекая артиста в том, что он играл Освальда не¬
брежно, неискренне, нетонко, лубочно. Критика развязная и раз¬
носная, Орленеву следовало бы возмутиться, он страдает и мол¬
чит, потому что знает, как плохо прошел московский спектакль.

Два с половиной часа конфуза! Начали с опозданием, в зале не
прекращался кашель (глубокая осень, слякоть, бронхиты), го¬
лос у фру Альвипг был простуженно-хриплый, пастор путал
слова, Регина играла соблазнительницу, он пытался спасти поло¬
жение и еще больше его запутал, суетился, пережимал, утриро¬
вал! Случай как будто чрезвычайный, но по его классификации
он относится к разряду будней.
Не всегда причины его неуспеха такие очевидные, чтобы их
можно было поименно перечислить. Бывает иначе: он устал, ему
скучно, ничего не видно впереди; мир его сжался до нескольких
точек: вокзал, гостиница, театр — сперва в одном направлении,
потом в обратном — театр, гостиница, вокзал. Те же города, тот
же репертуар. Он мрачнеет, ожесточается, даже пить ему надо¬
ело. Врачи, если он к ним обращается, говорят — депрессия. Он
и сам это знает, играть ему трудно, особенно Освальда. К его
тоске прибавить свою тоску — это нехудожественно и безнравст¬
венно: тащить свою боль на сцену и получать за нее аплодис¬
менты! Хочешь исповедоваться, излить душу — найди образ,
найди маску! Такова теория, но есть еще необходимость, и, неза¬
висимо от душевного расположения, он должен играть, при всех
условиях играть... В эти печально будничные дни его накоплен¬
ная за долгие годы техника, выучка становится ненадежной. Ему.
первому неврастенику русского театра, создателю большого цикла
«больных людей», для игры в пьесе Ибсена нужен покой, план и
гармония. Зависимость здесь обратная: чем надрывней роль, чем
острей ее муки, тем больше она требует уравновешенности и

са¬
модисциплины.
Мне посчастливилось — я видел Орленева в «Привидениях»
в середине двадцатых годов в рядовом, ничем не примечательном
и тем не менее праздничном спектакле, потому что он играл Ос¬
вальда с «непоколебимым спокойствием», уверенный в том, что
способен «заключить в объятия весь мир» 2б. И это чувство пере¬
давалось его зрителям. Сквозь десятилетия память сохранила об¬
раз старого спектакля, особенно его второго акта, правда, вна¬
чале в некоторой разрозненности и непоследовательности картин:
рыдания Освальда, уткнувшегося головой в колени матери, его
долгий, устремленный в одну точку взгляд, его медленное круже¬
ние по сцене и паузу у портрета отца, какой-то неотвязчивый,
может быть, тогда модный странно игривый мотивчик, новую
вспышку болезни, непредусмотренную Ибсеном, тоже короткую,
но более продолжительную, чем в первом акте, глухой стоп, рву¬
щийся из груди, руку, судорожно сжимающую затылок, и потом,
когда речь заходит о Регине, робкую улыбку и на мгновение
ожившее лицо, замученное тоской и болыо, и т. д. Еще одно уси¬
лие памяти — и эти хаотические впечатления складываются
в стройную картину. Должно быть, потому, что игра Орленева
в том гастрольном спектакле следовала ритмам, заданным при¬
родой, и счет времени, как в музыке, шел в долях секунд, не то¬
ропясь и не запаздывая.
Третий акт «Привидений» начинается ремаркой Ибсена «Еще
темно, на заднем плане слабое зарево». Это одна из немногих ре¬
марок в пьесе, которой Орленев придавал большое значение; рас¬

сеялся последний миф, ночью сгорел детский приют, построен¬
ный в память камергера Альвинга. Зарево — вещественный знак
этой катастрофы, подобно огненным словам на Валтасаровом
пиру, знаменующий близкую гибель. Освальд, участвовавший
в тушении пожара, приходит на сцену прямо с пепелища, изму¬
ченный событиями минувшей ночи. От его изящества мало что
осталось. Вид у него больной и встрепанный: волосы в беспо¬
рядке, воротник поднят, одежда помята, он весь съежился, его
бьет нервная дрожь, он устал и не скрывает усталости. Он теперь
ничего не скрывает. Когда фру Альвинг спрашивает у него, не
хочет ли он уснуть, Освальд, растерянно улыбнувшись, отвечает,
что никогда не спит, только притворяется... Несколькими дви¬
жениями Освальд приводил свой костюм в порядок. Движения
его бессознательные, он еще живет видениями прошедшей ночи
и после нескольких отрывочных фраз, не вступая в общение
с партнерами, в состоянии полузабытья подходит к окну, стучит
по стеклу и говорит: «Все сгорит, все дотла. И я сгорю» *.
Действие в третьем акте «Привидений» развивается как по
нотам. Орленев нарушал эту плавность и предписанность, резко
подчеркивая три темы: конец легенды об отце, уход Регины и
ужас неотвратимого безумия, не смерти, а умирания. Сцена,
в которой участвуют Освальд, фру Альвинг и Регина, начинается
с путаницы и непонимания, как будто они говорят на разных и
незнакомых языках. Инициативу берет фру Альвинг, она пыта¬
ется оживить давно поблекший миф о покойном камергере. Не
щадя себя, заступается за старого распутника, которому, если
послушать ее, в деревенской глуши некуда было девать свою
необузданную фальстафовскую силу («я тоже не внесла света и

веселья в его дом»), и он растратил ее на сомнительные похожде¬
ния. Освальд глух к словам матери, они его не задевают. Даже
после того как Регина, трезво оценившая положение, быстро ухо¬
дит, заметив, что ей нет никакого резона оставаться в доме фру
Альвинг и губить свою молодость, реакции Освальда не меняются,
они такие же приглушенные, он только жалобно протягивает
руки и прощается с Региной; мыслями о ней он поделится позже,
в самом финале. Теперь он занят только собой, и ему нет ни до
чего дела.

Мать пытается его расшевелить и задает вопросы, один за
другим, он противится этому натиску, переспрашивает, разговор

* Эту сцену когда-то описал молодой Борис Чирков в интересной статье
«Пять минут театра»: «.. .Зрительный зал посетила та особенная тишина,
когда кажется, что все ушли из него, чтобы незримо и неслышно сопут¬
ствовать актеру... Орленев подошел к окну, взглянул, ничего не видя,
куда-то вдаль. Прикоснулся пальцами к стеклу и несколько раз постучал
по нему, каждым ударом заставляя сильнее и сильнее сжиматься горло
у глядящих па пего. И так же тихо, тихо он всхлипнул «хм...». Дальше
я ничего пе видел: я плакал!» 27.

в свое время я спрашивал у Д. Л. Талышкова, он ответил неопре¬
деленно: почтенный отец семейства, без каких-либо внешних при¬
знаков порока. Игра у портрета — остроумная режиссерская на¬
ходка Орлснева; эта овеществленная метафора как бы показы¬
вает, что у мрачных привидений в реальном мире бывает вполне
благообразный вид. Когда летом 1906 года Орленев, выступая
в норвежском Национальном театре, сломал режиссерский план
«Привидений», установленный самим Ибсеном, актеры с недо¬
верием отнеслись к сцене у портрета, которой нет у автора, но
игра русского гастролера переубедила их, и они признали его
правоту.

После сцены с портретом темп игры Орлснева заметно ожив¬
ляется. Освальд объясняет свою невосприимчивость и замкну¬
тость — это последствие его болезни: «Не могу думать о других,
мне в пору думать о себе самом». И, раскрыв карты, он уже воз¬
бужденно говорит о себе и преследующем его страхе — наступает
самая трагическая сцена пьесы. Я упоминал об языческом отно¬
шении орленевского Освальда к жизни и природе,— значит, ни¬
чего утешительного в христианской мысли о бессмертии души
он найти не может, ему, как Толстому, нужно бессмертие тела.

Тем не менее в самый кризисный момент драмы его преследует
страх не физической смерти, а предшествующего ей распада со¬
знания, который может продлиться долгие годы. «Это так отвра¬
тительно! Превратиться опять в беспомощного ребенка!»

Прошло
почти сто лет с тех пор, как были написаны «Привидения». За
эти годы мало что осталось от провинциальной, усадебной, дре¬
мотной Норвегии, которую описывал Ибсен. Мир изменился, и
острота художественного восприятия изменилась. И что такое
двенадцать таблеток морфия, которые скопил Освальд, по срав¬
нению с ужасом Освенцима и геноцида! Однако и теперь, когда
Освальд просит мать оказать ему последнюю услугу и дать эти
облатки, как только он потеряет разум и погрузится в тьму,;
в зале наступает глухая тишина. А семьдесят лет назад публика
рыдала, и Орленев ее не жалел.
Драма спешит к развязке, темп игры еще больше учащается.
Время теперь особенно дорого, и все-таки, когда речь заходит
о Регине, Орленев не торопится. Освальду надо напоследок вы¬
сказаться! Фру Альвинг ужасает просьба сына, она не может
стать его убийцей, она слышать не хочет о морфии! Другое
дело — Регина, будь эта девушка с ним рядом, она, не задумы¬
ваясь, в нужный момент дала бы ему смертельную дозу нарко¬
тика. Ведь Регина так «восхитительно легко все решает». Это на¬
тура по-своему цельная, при ее здоровом эгоизме она лишена
предрассудков и чувствительности, она не стала бы возиться
с безнадежно больным паралитиком. Мысль Освальда до конца
сохраняет ясность. У фру Альвинг есть еще иллюзии, есть еще
смутные надежды, он же знает меру вещей и меру ценностей и
в час своей гибели.
Существует мнение, что поскольку в страданиях заложен эле¬
мент сознания, то чем выше уровень сознания, тем легче ему
справиться с болыо и подавить ее. Орленев держался другого
мнения, ему казалось, что чем тоньше и совершенней интеллект
человека, тем острей испытываемая им боль; он лучше ее

прячет,
он держит ее в себе, но боль от этого не уменьшается, напротив,
она становится еще более тягостной, еще менее переносимой. Я не
знаю, что могут сказать по этому поводу психология и психиат¬
рия и есть ли какие-нибудь общие законы, устанавливающие
взаимосвязь между сознанием и страданием. Но сила игры Орле-
нева в «Привидениях» строилась на том, что его Освальд был
человеком высокоорганизованного сознания, и тем трагичней был
процесс его физического распада. Картину этого распада театр
восстановил в третьем акте с такой медицинской, протокольно
клинической точностью, что уклон в патологию, как я уже писал,
вызвал отчаянные нападки критики.
Почему же Орленев был так неуступчив и держался за эту
патологию? Никаких доводов себе в оправдание он не придумал,
но в разговоре с близкими часто повторял: коль скоро искусство
хочет лечить раны, оно должно к ним прикасаться. Показывать
боль и находить для нее изящную и нейтральную форму —
разве это не бесчестно? Возможно, он заблуждается, только он не
верит в трагедию, которая хочет быть приятной. Через пятна¬
дцать лет после смерти Орленева вышел роман Томаса Манна
«Доктор Фаустус», где в диалоге героя с чертом говорится, что
в искусстве «допустимо только нефиктивное, неигровое, неприт¬
ворное, непросветленное выражение страдания в его реальный
час»28. С такой точностью Орленев не мог бы выразить свою
мысль, но думал он похожими словами, страдание в его «реаль¬
ный час» нельзя прихорашивать, таково его убеждение, он ничего
не хочет подслащивать, он, скорее, готов переложить черной

кра¬
ски (в чем мы можем теперь его упрекнуть). Его ничуть не сму¬
щает, что трагедия Освальда может нарушить чей-то благопо¬
лучно налаженный покой.
Так оно и было, если судить по некоторым отзывам журналов
и газет. Я приведу всего два из многих. Автор заметки в журнале
«Театр и искусство», опубликованной вскоре после петербургской
премьеры, писал: «Когда я смотрел воспроизведенную почти
с клинической точностью картину припадка Освальда (г. Орле-
нев), я все время думал: Ибсен — великий драматург, «Привиде¬
ния» — великолепная пьеса, г. Орлонсв талантливый актер, но
вторично меня на эту пьесу ничем не заманишь. Очень хорошо,
но вполне достаточно, ибо «сыт по горло» и не считаю нужным
еще раз терзать свои нервы» 29. В топ петербургскому журналу
критик «Московских ведомостей» весной того же 1904 года упре¬
кал Ибсена и заодно с ним Орленева в том, что они представили
«безобразную картину» таких «семейных ужасов», которые «спо¬
собны в самом жизнерадостном человеке убить всякую охоту на¬
деть на себя узы Гименея»30. Такая критика только разжигала
пыл и азарт Орленева, и он играл сцену агонии Освальда с еще
большей откровенностью и бесстрашием, нарушая то чувство
гармонии, которое так обязательно в этой трудной роли, впря¬
мую соприкасающейся с миром безумия. Но и в этом случае
он был доволен, потому что его беспокойный реализм нес с со¬
бой очищающее нравственное начало и действовал на публику

инертную, отсиживающуюся, уклоняющуюся, бесстыдно равно¬
душную, как кислота на старую, грязную монету, по выражению
горьковского Сатина.
После петербургской премьеры «Привидений» слух о новой
роли Орленева пошел по России, и антрепренеры из разных го¬
родов наперебой предлагали ему выгодные контракты. Он вы¬
брал для начала давно им облюбованный южный маршрут и
в феврале 1904 года, оказавшись в Одессе, писал Чехову: «Много¬
уважаемый и дорогой Антон Павлович! Очень прошу Вас позво¬
лить приехать к Вам 16 февраля прямо с парохода. Я разъезжаю
с Ибсеном — «Привидениями» — по всей России, играю в каждом
городе по одному спектаклю и ночью уезжаю. Мне Вас очень надо
видеть: во-1-ых, отдать взятые у Вас три года назад 100 рублей;
2-ое — сообщить Вам, что предсказание Ваше сбылось: «Когда
вам, Орленев, будет 34 года, вы бросите пить и станете другим
человеком». Пить я бросил, а каким человеком покажусь Вам
16-го, сами скажете! Если бы я мог надеяться, что Вы осчастли¬
вите меня и приедете на спектакль. Начну ровно в 8 и окончу
в 1072 — всего три акта в одной декорации. Очень люблю Вас и
земно преклоняюсь. Павел Орленев» 31. По каким-то неизвестным

нам причинам отъезд Орленева из Одессы задержался и, как сле¬
дует из его телеграммы Чехову, хранящейся в том же фонде От¬
дела рукописей Государственной библиотеки имени Ленина, он
выехал в Ялту только 8 марта. С этого дня имя Орленева опять
замелькало в письмах Чехова к Книппер.

8 марта. «Получил от Орленева письмо: пишет, что едет
в Ялту, что хочет возвратить мне 100 рублей, которые взял три
года назад. Посмотрим. Играет он с Горевой в ибсеновских «При¬
зраках»; говорят — с успехом». Сроки опять сдвигаются: то ли
Орленев долго добирался до Ялты, то ли пришлось перенести
начало гастролей; но пройдет целая неделя, пока 15 марта Чехов
напишет Книппер: «Завтра здесь играет Орленев в «Искупле¬
нии», я, вероятно, пойду, если не будет дождя». Письмо груст¬
ное, в Ялте непогода, «холодище, грязь, на горах снег». И все-
таки непогода не помешала Чехову; 18 марта он написал Книп¬
пер, что видел Орленева в «Искуплении». (Почему «Искупле¬
нии»? Может быть, под таким названием шла пьеса в Ялте? Или,
может быть, Чехов считал, что оно больше подходит содержанию
пьесы?)

Дальше нас ждет полная неожиданность — суждение Чехова
о пьесе и игре не оставляет сомнений: «И пьеса дрянная и игра
неважная, вроде как бы жульническая». Как объяснить эту кате¬
горичность без оттенков? Разве только тем, что к моралистике Иб¬
сена (о чем мы уже упоминали) он относился без всякой симпа¬
тии, а Орленева ценил как актера веселого таланта, остроумного
и жадного к жизни (хотя славу ему принесли царь Федор и роли
из репертуара Достоевского), и вдруг такая тоска и мрак.

Нельзя
также забывать, что это письмо было написано тяжело больным
человеком за три с половиной месяца до его смерти; дотошный
клиницизм актера ничего другого, кроме раздражения, у Антона
Павловича вызвать не мог. Тем удивительней дальнейшее разви¬
тие отношений Чехова и Орленева в те весенние месяцы
1904 года.
Проходит еще шесть дней, и 24 марта Чехов пишет Книппер:
«Сегодня приходил ко мне Орленев, отдал сто рублей долгу. Не
пьет, мечтает о собственном театре, который устраивает в Петер¬
бурге, едет на гастроли за границу и в Америку. Сегодня вечером
будет у меня Л. Андреев. Видишь, сколько знаменитостей!» Да¬
лее из письма Чехова мы узнаем, что Орленев носит в кармане
портрет Станиславского и клянется, что мечтает стать актером
Художественного театра; «я советую ему поступить к вам, он был
бы у вас кстати, как и Комиссаржевская». Значит, «жульниче¬
ская» игра в «Привидениях» ничуть не уронила Орленева в гла¬
зах Чехова, он в него верит. Дальше происходит уже совсем не¬
предвидимое.
На следующий день, 25 марта, Чехов снова пишет Книппер:
«Опять приходил сегодня Орленев, просил написать для него
трехактную пьесу для заграничных поездок, для пяти актеров; я
обещал, но с условием, что этой пьесы, кроме орленевской труппы,
никто другой играть не будет». Чехов обещал, Орленев поверил
и в последующие недели до отъезда писателя из Ялты, ожидая
от него вестей, в коротеньких открытках держал в курсе своих
маршрутов (8 апреля — «Еду в Баку на два спектакля. Затем

Петровск, Дербент, Грозный...»; 13 апреля — «Еду в Пятигорск.

Сегодня сыграю и ночыо выезжаю в Екатери яодар, потом Ставрополь» и т. д.). А Чехов 11 апреля, помня о нетерпении Орленева, пишет В. М. Чехову в Таганрог: «Милый Володя,

я читал, что у вас в Таганроге 14 апреля будет играть Орленев.

Если ты будешь в театре, то повидайся с Орленевым и скажи ему, что письмо его из Кутаиса я получил и что желание его, по

всей вероятности, мною будет исполнено. Также поклонись ему» 32.

Из приведенных здесь отрывков из писем можно понять, как серьезно, вполне по-деловому отнесся Чехов к просьбе Орленева

и что какие-то конкретные очертания эта пьеса «для пяти акте¬

ров» уже приобрела. Некоторые из современных исследователей

полагают, что ничего из этой затеи не получилось бы, потому что

Чехов был тесно связан с эстетикой Художественного театра, а Орленев и Комиссаржевская (которой он тоже обещал написать

пьесу) представляли другое направление в русском театре, по¬

строенное на свободном проявлении индивидуальной художест¬

венной воли актера. Так ли это? Можно допустить, что Чехов, восхищаясь ансамблем Художественного театра, исключающим

возможность всякой случайности, в то же время дорожил тем элементом неожиданности и риска, который был в игре великих

русских гастролеров. Во всяком случае, в ту свою последнюю весну пьесу для Орленева он хотел написать, и называться она

должна была Орленев. Никаких других подробностей на этот счет

мы нс знаем.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Гастролеры с Запада и поездки русских актеров за границу. Сборы Орленева в Западную Европу и Америку. Первая остановка — Берлин. Пьеса Чирикова. Материальные лишения. Прощальный спектакль-концерт. Успех Назимовой. Поездка в Англию. Интересные встречи: Кропоткин, Чертков, Лоуренс Ирвинг. Совместный спектакль русских и английских актеров в Королевском театре. Путь через океан. Первый спектакль в Нью-Йорке. Рецензия в «Нью-Йорк таймс». Успех весенних гастролей. Подготовка к новому сезону. Торг с посредниками. Театр на Третьей улице Ист-Сайда. Американская критика о спектаклях труппы Орленева. Интерес к познанию России. Царь Федор: параллель между XVI и XX веком. Раскольников, как его поняли американские газеты. По поводу русской трактовки Шиллера. Мистер Орленев и его странности. Художественный эффект гастролей. Возвращение в Нью-Йорк. Финансовый крах труппы. Орленев в американской тюрьме. Прокурор-меценат. Назимова остается в Америке. Орленев, скрываясь от полиции, уезжает в Европу. Дальнейшая судьба Назимовой.

В молодости Орленева звезды мирового театра часто приез¬
жали в Россию, и он видел Дузе, Сальвини, Баттистини и многих
других знаменитых трагиков и певцов конца века. Поток с Запада
на Восток был мощный и непрерывный. А кто на его памяти ез¬
дил из России в Европу? Однажды Савина с группой актеров
Александрийского театра — в Прагу и Берлин. До того, еще
в восьмидесятые годы, его партнерша по «Привидениям» Горева
тоже ездила в Берлин. Больше никого назвать он не мог. Когда-то,
в свой первый вологодский сезон, он прочитал в «Ниве» заметку
о гастролях русской оперной актрисы Н. В. Булычевой в Рио-де-
Жанейро. Журнал описывал, как во втором акте «Аиды», постав¬
ленной в ее бенефис, в сцене освобождения невольников русская

гостья, прервав действие оперы, «при шумных восторженных ап¬
лодисментах публики» вручила пяти неграм-рабам, находившимся
среди актеров, «формальный акт о выкупе из рабства» 1 (рабство
в Бразилии существовало до 1888 года). Заметка более чем эф¬
фектная, хотя из ее содержания неясно — то ли Булычева выку¬
пила рабов на свои гонорары, то ли какой-то бразильский филант¬
роп поручил ей эту высокую миссию. Как бы там ни было,
на семнадцатилетнего Орленева, еще недавно пытавшегося бежать
к индейцам в пампу Южной Америки, эта фантастическая исто¬
рия с участием русской актрисы произвела большое впечатление.

Он не забыл о ней и теперь. Конечно, в зрелые годы его интерес
к такой экзотике заметно убавился, но для задуманной им боль¬
шой поездки в Европу и Америку нужен был дух романтики и
пионерства.

И. П. Вронский в неопубликованных воспоминаниях (в сущно¬
сти, целой книге), посвященных заграничным гастролям русской
труппы, пишет, что, «оглядываясь на далекое прошлое», он не пе¬
рестает удивляться «необычной предприимчивости» Орленева,
«упрямой настойчивости этого бесшабашного человека», органи¬
зовавшего первую в истории нашего театра «поездку небольшой
группы актеров в Новый Свет» 2. Бесшабашность в этом случае
надо понимать нс как легкомыслие и беспечность, а как отчаян¬
ный риск при трезвой оценке трудности задачи. Точно так же
предприимчивость Орленева не была похожа па практицизм де¬

лового человека, он был и в тридцать шесть лет фантазер, и планы его часто оказывались несбыточными, но их дерзость от того не убывала. И эта стойкость приносила плоды. Сколько но¬вого в истории русского театра связано с его именем! И он пер¬вый со своей труппой поехал в Америку!

В воспоминаниях Вронского, на которые мы будем в этой главе часто ссылаться, приводится такой диалог. Орленев гово¬рит, что давно обдумывал и теперь окончательно решил отпра¬виться вместе с труппой в турне по Америке. Вронский: А где достать деньги на поездку? И потом... русские актеры там ни¬когда не бывали. Знакомства у нас нет никакого и при безде¬нежье можно здорово сесть в лужу. Орленев: Деньги достанем, деньги непременно придут, вот увидишь, а зато в Америке мы бу¬дем первыми... пробьем дорогу другим нашим актерам, будем пионерами!

Помимо романтики риска и открытия заграничная поездка привлекала Орленева при всей чистоте его идеализма и матери¬альными благами; если американские гастроли пройдут успешно, потом, вернувшись в Россию, хоть на какое-то время он станет человеком независимым и будет играть то, что ему хочется и что ему интересно («Нажить большие капиталы и с ними начать строить нечто чудесное»). Был у этих гастролей и чисто ху¬дожественный мотив: ведь язык искусства интернационален, и разве не найдут его роли с их нравственной драмой, подымаю¬щейся до вершин Достоевского, отклика у просвещенных зрите¬лей на Западе?

Начались сборы: какие пьесы взять, как скомплектовать труппу, где достать деньги, какой выбрать путь, с какими оста¬

новками и т. д. Сборы настолько долгие, что журнал «Театр и искусство» напечатал насмешливую заметку о прожектерстве Ор¬ ленева, который давным-давно собирается удивить мир своим ис¬ кусством и пока кочует где-то на задворках России *. Сборы эти не закончились и в конце 1904 года, когда, слепо положившись на судьбу, Орленев и его труппа ринулись в неизвестность. Впро¬ чем, кое-что им было уже известно. Они знали, например, что первой остановкой на их пути будет Берлин, где на два вечера для них сняли сцену оперного театра в богатом западном районе (а куда они денутся потом и найдут ли новое пристанище?).

Они знали, что главная их ставка — пьеса Чирикова «Евреи», ре¬ пертуарная новинка, написанная но следам недавних погромов, как известно, организованных царскими властями (а смогут ли они показать Достоевского, А. К. Толстого, Ибсена — тот ре¬ пертуар, который принес Орлепеву славу и стал его гордостью?).

Они знали, что нашелся но газетному объявлению (?!) какой-то доброхот, иеудавшийся делец и любитель муз, который согла¬ сился субсидировать их поездку тремя тысячами рублей (а много это или мало, никто в их труппе сказать не мог**), поставив ус¬ ловие, чтобы и для него в ансамбле нашлось какое-нибудь мес¬ течко; мужчина он был упитанный, рослый, и Орленев решил, что их меценату, слегка подгримировав его, можно поручить роль одного из погромщиков в последнем акте драмы Чирикова.

Теперь остановка была за паспортами, но и здесь нашелся вы¬ ход. По рассказу Вронского — в Житомире, а по воспоминаниям

самого Орленева — в Бердичеве у него оказался горячий поклон¬
ник, большой жандармский чин, гурман и пьяница. Орленев уст¬
роил лукуллов пир, и расчувствовавшийся полковник в два дня
оформил паспорта всей труппе. Пока шли последние хлопоты и
приготовления, актеры ездили по городам Юго-Западного края,
по вечерам играли «Привидения», днем репетировали пьесу Чи¬
рикова, которую Орленев основательно переделал, включив в нее
целые куски из книг Юшкевича. Метод репетиций у них был
особенный: где бы они ни находились — в гостинице, в ресторане,
на прогулке, в поезде,— они жили в образах своих героев и так
изучили роли до тонкостей. Наконец наступил назначенный день,
и, полные надежд, они пересекли через Александров — Тори гер¬
манскую границу.

Вронский задержался в России и приехал в Берлин с некото¬
рым опозданием. Картина, которую он застал, была нерадостной:

* Прием в заметке взят пародийный. Газеты шумят: «г. Орленев решил
ехать, г. Орленев едет. Наконец г. Орленев укладывается. Второй звонок.
Купил билет. Наконец телеграмма, Берлин, срочная 2 ч. 47 V2 м. ночи.
Доехал. Играет. Затем выясняется, что в момент появления телеграммы
г. Орленев действительно играл, но не в Берлине, а в Царевококшайске» 3.

** Год спустя для поездки в Берлин на тридцать спектаклей Художест¬
венному театру, по примерным подсчетам Немировича-Данченко, понадо¬
билось шестьдесят тысяч рублей.

«Гостиница дорогая, обеды дорогие, а до спектакля еще неделя.

Орленев мрачен, Назимова нервничает, предварительная продажа
на спектакль слабая...» Реклама жалкая, афиши куцые и теря¬
ются в массе других. Сотрудники Рейнхардта, связанные с круп¬
нейшими периодическими изданиями, чтобы поддержать русскую
труппу, попросили самых известных репортеров встретиться
с Орленевым. Он по странной прихоти их не принял и сказал:
пусть они сперва посмотрят его спектакли, и тогда он поговорит
с ними об искусстве. Эта эксцентрическая выходка грозила те¬
атру настоящим бедствием — бойкотом прессы. К тому же выяс¬
нилось, что пьесу Чирикова уже перевели на немецкий язык и
в скором времени ее будет играть солидная столичная труппа.

С мрачным предчувствием пришли Орленев и его товарищи на
первый берлинский спектакль. Но вопреки опасениям народу со¬
бралось много, слушали хорошо, напряжение росло от акта
к акту. В четвертом акте, вспоминает Вронский, «раздались исте¬
рики», а по окончании действия «взрыв аплодисментов, крики
приветствий, многочисленные вызовы». Орленев торжествовал:

«Подождите, мы еще не то натворим,— говорил он.— Не дадим
в обиду русского актера».

А задача у орленевской труппы, действительно, оказалась не¬
легкой. Пьеса Чирикова и после переделки была разговорная, бо¬
лее информационная, чем художественная, очень специфичная
по бытовой окраске; она строилась на столкновении двух групп
еврейской бедноты в так называемой черте оседлости. Одни дер¬
жатся революционной программы (рабочий Изерсон говорит:
«Все гонимые люди разных племен идут за Марксом»), другие
ищут спасения в эмиграции. Спор длится долго, в разных и ме¬

няющихся эмоциональных интонациях; кончается пьеса сценой
погрома, где все участники действия, независимо от их убеждений,
становятся жертвами толпы озверевших люмпенов и мещан. Это
был один рядовой эпизод в той летописи белого террора, о кото¬
ром позже, в ноябре 1905 года, В. И. Ленин в статье «Приближе¬
ние развязки» писал: «Вести о побоищах, о погромах, о неслы¬
ханных зверствах так и сыплются из всех концов России... Где
только можно, полиция поднимает и организует подонки капита¬
листического общества для грабежа и насилия, подпаивая от¬
бросы городского населения, устраивая еврейские погромы, под¬
стрекая избивать «студентов» и бунтовщиков...» 4. На фоне та¬
кой оргии черной сотни отдельные судьбы в драме Чирикова как
бы стушевывались.
Своего одержимого героя, молодого учителя с притязаниями
пророка и жалкой улыбкой неудачника, Орленев, как всегда,
играл почти без грима — только разлет густых бровей и клочок
бородки, но лицо актора при этом так изменялось, что даже На¬
зимова в первый момент его не узнала. Роль эта была сплошь
публицистической, и Орленев, опасаясь ее однотонности, восполь¬
зовался текстом Юшкевича, чтобы развить психологический, лич¬
ный мотив — мотив неразделенной любви. Но проповедь все же
брала верх над исповедью, и истерические монологи фанатика-
учителя наряду с овациями вызывали и протесты. В своей книге
Орленев рассказывает, как тогда в Берлине русские студенты из
среды революционной эмиграции упрекали его в выборе этой
лоскутной пьесы и неподходящей для него роли0. Он

отмалчи¬
вался, не возражал, потому что его больной, униженный и нищий
герой казался ему прежде всего человеком страдающим. Надо
иметь также в виду, что мир, взятый у Чирикова — с большой
примесыо местного, локального «местечкового» колорита,— был
ему чужим, и в политический смысл спора враждующих сторон
в пьесе он не вникал; это была незнакомая ему материя, далекая
от круга его интересов.
В берлинском театре, на фоне уходящих ввысь оперных деко¬
раций, провинциальный часовой магазин — место действия всех
четырех актов драмы — выглядел совершенно неправдоподобно,
по успеху гастролей это нс помешало. Сочувственно отозвались
о русском спектакле несколько знаменитых берлинцев, и среди
них Август Бебель (Вронский пишет, что этот патриарх немец¬
кой социал-демократии в антрактах, стоя у оркестра, усердно
аплодировал после каждого акта). Более сдержанную позицию
заняла пресса; в отзыве очень влиятельной в те годы «Берлинер
гагеблат» говорилось, что к выступлениям орленевской труппы
берлинцы отнеслись как к раритету, потому что видеть «русское
искусство в Германии приходится очень редко». Назвав игру гаст¬
ролеров вполне удовлетворительной, выделив среди них Орленева,
газета писала, что зрителям-соотечсственникам «как сама пьеса,
так и ее исполнение, очевидно, понравились», и они награждали
актеров после каждого акта «привычными в их стране громовыми
знаками одобрения». Что же касается немецких зрителей, то они

держались более спокойно, может быть, потому, что хроника, по¬
служившая основой этой драмы, воспринималась ими только как
хроника.

Первый барьер был взят, но, когда после второго спектакля,
тоже закончившегося овациями, подсчитали кассу, оказалось, что
сборы не покроют самых неотложных расходов. От трех тысяч их
самоотверженного кредитора и кассира к этому времени не оста¬
лось и рубля. Призрак нищеты надвинулся вплотную, актеры
спешно распростились с гостиницей и переехали куда-то на
окраину. Орленев, правда, только сменил свой номер на худший,
потому что для престижа кто-то должен был жить в центре
в приличных условиях, ведь поиски помещения для театра про¬
должались. Еда, к счастью, была дешевая, в ресторанах популяр¬
ного тогда в Берлине Ашингера за тридцать пфеннигов можно
было получить две сосиски с картофельным салатом и бесплатными
булочками — неизменное меню гастролеров на протяжении этих
недель. Наконец в каком-то рабочем или студенческом клубе
удалось на два вечера получить сцену — теперь играли «Приви¬
дения». Денежные дела труппы от того не поправились, цены на
билеты в клубе были символические, но ее дух возродился; очень
уж заразительным был энтузиазм берлинской молодежи, и те из
актеров, которые устали от «берлинского сидения» и поговари¬
вали о возвращении в Россию, теперь замолчали. А Орленев
с еще большей энергией придумывал новые планы.

По пути в Америку он решил выступить с гастролями в Анг¬
лии и, заложив драгоценности Назимовой, послал в Лондон ак¬
тера Орлова, хорошо знавшего английский язык. Тем

временем

труппа дала прощальный спектакль-концерт (всего пятый спек¬

такль за полтора месяца!) в Hohenzollernsaare. Некоторые под¬

робности этого вечера нам известны из письма, напечатанного

в одном из петербургских журналов6. Для начала Орленев прочел

«Исповедь горячего сердца» из «Карамазовых», и его игру потом

расхваливали все газеты; имел успех и его Федор Слезкин из во¬

девиля «Невпопад» («прошел при несмолкаемом хохоте»). Еще

более' удачным был этот прощальный берлинский вечер для На¬

зимовой. Она играла в небольшой пьеске кафешантанную певицу,

которая так сжилась с беспечно-веселым и не обремененным

нравственными правилами бытом, что не хочет никаких перемен.

И когда приходит влюбленный в нее еще с детства блестящий

и преуспевающий молодой человек и упрашивает ее порвать

с полусветом и стать его законной женой, она в ответ только ве¬

село посвистывает. Гвоздь пьески заключается в том, что в мо¬

мент расставания красотка-певица садится за рояль и со свойст¬

венной ей непринужденностью поет кокетливо-фривольные пе¬

сенки, поет с таким очарованием, что бедный моралист забывает

свою проповедь и, вопреки сословным предрассудкам, решает со¬

единить судьбу с этой эстрадной дивой. Известный тогда критик

Цабель писал, что Назимова играет оригинальней, чем покойная

Жени Гросс, для которой автор сочинил этот пустячок.

Русское происхождение и немецкие рецензии открыли гастро¬

лерам путь в Лондон. Если до Берлина актеры из Москвы и

Пе¬
тербурга иногда доезжали, то здесь их маршрут обычно обры¬
вался; дягилевские сезоны были еще впереди. Вот почему Орло¬
ву легко удалось сиять театр и даже получить от дирекции зада¬
ток на расходы, связанные с переездом. Но для того чтобы рас¬
платиться с берлинскими долгами, этой суммы оказалось недоста¬
точно. Орленев метался в поисках выхода. Какие только планы
не приходили ему в голову! Пойти по шпалам по извечной тради¬
ции Несчастливцевых? Но это слишком эксцентрично и несолидно,
не говоря уже о старомодности. Просить денег у богатых мецена¬
тов, например у Морозова? Но он, капиталист, человек дела, ни¬
чего про их труппу не знает и денег не даст. Под видом актеров
перевезти через границу каких-то сомнительных молодых людей,
уклоняющихся от мобилизации,— шел уже десятый месяц русско-
японской войны (в Киеве несколько молодцов предлагали им та¬
кую сделку),— и за это получить щедрую мзду? Афера не слиш¬
ком благородная. В общем, посуетившись, потолкавшись, обойдя
всех близких и дальних знакомых, они наскребли какие-то счи¬
танные марки и через Роттердам отправились в Лондон.

Восемнадцатого января 1905 года с одного из лондонских вок¬
залов в сторону театра, где были объявлены гастроли труппы Ор-
ленева, пешим ходом двинулась живописная процессия. Актеры
погрузили на тележки чемоданы и узлы, впряглись кто спереди,

кто сзади и пошли. «Сначала мы чувствовали себя неловко, ду¬
мали — будут обращать внимание, но скоро убедились, что до нас
никому нет дела»,— вспоминает Вронский. Дорога была дальняя.
Уличное движение показалось им очень насыщенным — много ке¬
бов, линеек, трамваев, иногда попадаются автомобили. «В пути,—
продолжает Вронский,— с нами поравнялась небольшая тележка
с кладью, ее тащили два запряженных красивых дога, они поко¬
сились на нас и резко устремились вперед. Кто-то из актеров
крикнул: «Догов надо перегнать!» Мы прибавили шагу. Подпи¬
равшие сзади этого не ожидали, и от рывка пирамида рухнула и
вещи полетели на мостовую в разные стороны». На оживленном
лондонском перекрестке на несколько минут замерло движение:
странствующая труппа собирала свои пожитки. Следующая оста¬
новка была на набережной Темзы у каких-то обелисков. Голод¬
ные актеры — они не ели почти сутки — заметили торговца жаре¬
ными каштанами и набросились на дешевую еду. Орленев, увидев
эти жующие рты, испугался и закричал: «Погодите, хватит ли
у вас денег?» Деньги были у Орлова, и он расплатился с торгов¬
цем. Четыре часа продолжалось это путешествие по городу. Зато
театр их порадовал, он оказался вместительным, трехъярусным,
с хорошо оборудованной сценой. Орленев осмотрелся, повеселел,
пустился в пляс и сразу начал репетиции. Он торопился, первый
лондонский спектакль был назначен на 21 января.
По московскому или даже берлинскому счету спектакль этот

прошел вяло, без бурных выражений чувств, и актеры были сму¬
щены отношением аудитории к их искусству, но местные старо¬
жилы, как, например, корреспондент «Русских ведомостей» и
«Русского богатства» Дионео, объяснили гастролерам, что по лон¬
донским нормам им оказали теплый прием. На следующий день
газеты напечатали статьи, зарисовки мизансцен и актеров в ро¬
лях, причем хвалили вместе с Орленевым всю труппу. Тон
«Дейли ныос» был настолько воодушевленный, что журнал «Те¬
атр и искусство» с присущим ему злоязычием заметил: «Надо,
очевидно, ехать в Лондон, чтобы выутюжить шляпу и получить
патент на гениальность» 7. Успех русских не вызывал сомнений,
но от тяжкой нужды они не избавились и в Лондоне. Больше по¬
ловины их доходов забирала дирекция по условиям контракта, ос¬
тальные деньги оседали в кассе, которую они доверили случай¬
ным людям. Чисто художественная сторона этих гастролей, тоже
продолжавшихся полтора месяца, ничем не была примечательна
и с годами стерлась в памяти Орленева. Гораздо больший след
в его жизни оставили лондонские встречи.

До конца дней он вспоминал свое знакомство с П. А. Кропот¬
киным, поселившимся в Англии еще в восьмидесятые годы. На
спектакли русских актеров их знаменитый соотечественник
прийти не мог, он болел. Но в своем доме в предместье Лондона
принял их радушно, беседа длилась три часа. Он расспрашивал
их о России и сам много о ней говорил; вот его слова, записан¬
ные Вронским: «Революция продвигается там быстрым ходом.
Конечно, вы читали, что там на днях убили Сергея, дни

Рома¬
новых сочтены, республика в России, конечно, будет, но лет через
сорок, слишком отсталая страна». В сроках Кропоткин сильно
ошибся и, вернувшись семидесятипятилетним стариком в 1917 году
в Россию, стал непосредственным свидетелем событий Октябрь¬
ской революции.
На Орленева встреча с Кропоткиным произвела очень боль¬
шое впечатление. Его жизнь, окруженная легендой, его дерзкий
побег из тюремной больницы, его путешествия и географические
открытия, его превращение из высокородного князя в вождя и
теоретика русского анархизма, его книги — все это никак не вя¬
залось со скромным обликом немолодого человека среднего роста,
с седой головой и открытым симпатичным лицом. Орленев еще
раз подумал о том, о чем думал уже много раз,— величию духа не
нужна театральная импозантность, оно не требует величия
осанки, и много лет спустя, готовя книгу воспоминаний, записал
в черновиках в своей экстатической манере: «К Кропоткину!
У него было сердце, умевшее сочувствовать страданию,— он все
свои заработки разделял с болезненной застенчивостью, он и боль¬
ной казался смелым и отважным; от его рассказов бросало
в дрожь нервную, охватывал какой-то ужас. Я задыхался от вол¬
нения» 8. Узнав, что Орленев едет в Америку, Кропоткин напра¬
вил его к своим тамошним друзьям, чтобы они помогли ему на
первых порах гастролей.
Другой русский эмигрант, с которым Орленев встретился
в Лондоне,— В. Г. Чертков, последователь, близкий друг и душе¬
приказчик Толстого; в дневниках Льва Николаевича под датой

6 апреля 1884 года есть о нем такая запись: «Он удивительно одноцентренен со мною». Одноцентренен — это значит всепоглощен, проникнут, сосредоточенно-отзывчив. За свои выступления в защиту духоборов Чертков был выслан в Англию, где прожил долгие годы, не теряя связи с Россией. Выступления русской драматической труппы в Лондоне его, естественно, заинтересовали, и он побывал на одном спектакле, познакомился с Орленевым и пригласил к себе в Брайтон. Павел Николаевич знал, кто такой Чертков, охотно принял его предложение и вместе с двумя актерами поехал в «толстовский скит». Сохранилась фотография, на которой сняты все четверо; она опубликована в книге Орленева.

Сохранилась и его запись в черновиках этой книги: «У Черткова в толстовском скиту была какая-то гармоничная скука. Для этой гармоничной скуки понадобилась моя гитара, чтобы эту скуку прогнать» 9.

Началось с веселых песен, потом пошли стихи и целые сцены из репертуара актера. Потом опять вернулись к веселью — анекдотам и воспоминаниям. Гостивший у Черткова писатель Семенов, крестьянскими рассказами которого восхищался Толстой, был талантлив и в устной речи и живо представил Андреева-Бурлака на эстраде и в домашних беседах с Толстым. Орленев считал себя учеником этого великого актера, и ему тоже было что о нем вспомнить. Запас смешных, на грани озорства наблюдений у того

и другого казался неиссякаемым. Строгая, несколько церемонная
атмосфера брайтонского дома разрядилась, в игру вступил и сам
хозяин, тоже не обделенный чувством юмора. Орленев и Чертков
пришлись по нраву друг другу. («Мы с ним познакомились и со¬
шлись в Англии»,— писал Чертков Толстому 26 мая 1910 года.)
Как свидетельство этой дружбы я приведу отрывок из письма
Орленева к Черткову, написанного в Нью-Йорке 15 мая 1905 года,
три месяца спустя после их лондонской встречи: «Я никогда не
пишу писем, не умею изложить свои мысли, слишком всегда то¬
роплюсь, и путаюсь, и недоговариваю. Прошу Вас, дорогой на¬
шим сердцам Владимир Григорьевич, разберите Вашей чуткой ду¬
шой мой бессвязный бред и придите моим начинаниям навстречу.
В настоящее время я переживаю многое... Мне приходится раз¬
двоиваться и неистовствовать, никак я не могу собрать себя. По¬
могите мне. Напишите Льву Николаевичу о моем театре, о жела¬
нии принести людям не забаву, а свет. Попросите его окончить
«Христианина» и дать мне с моей труппой в Америке, пока еще
нельзя в родной нашей России. Вы представить не можете, что
Вы этим для меня сделаете. Я жажду работы, жажду хорошей,
светлой, и все, что в душе моей и поет и стонет, мне так хотелось
бы отдать гению Льва Николаевича и высказать со сцены его
правдивым могучим голосом». Далее Орленев пишет, что он и его
товарищи ежедневно вспоминают свое посещение Брайтона и ра¬
дость общения с его обитателями. «В Америке нас полюбили.

Как новички, мы не сделали большой материальный успех — слишком много гуляли, играли один, много два раза в неделю».

На следующий год он надеется повести дело по-другому и до¬биться «всестороннего успеха». Планы у него наметились, в июле он поедет в Россию, соберет там новую труппу и посетит Тол¬стого, если Чертков поддержит его просьбу о пьесе. «А теперь, дорогой мой, не откладывайте, напишите Льву Николаевичу, под¬толкните его на эту работу — поймите, это достояние целого мира, и в то же время, я сейчас это хорошо чувствую, мое спасение и возрождение» 10.

Среди лондонских знакомых Орленева был еще Лоуренс Ир¬винг, сын знаменитого Генри Ирвинга, тоже актер, не такой вы¬дающийся, но талантливый, к славе которого, по свидетельству Эллен Терри, отец относился очень ревниво. Лоуренс Ирвинг был также и драматургом и, поскольку какое-то время прожил в Рос¬сии, интересовался русской историей и литературой, даже сочи¬нил пьесу о Петре Первом и инсценировку «Преступления и на¬казания». Игра Орленева ему понравилась, и он не раз с ним встречался. Незадолго до отъезда гастролеров в Америку Ирвинг, зная, как стеснены они в средствах, устроил в Королевском театре совместный спектакль английских и русских актеров, такой опыт братания должен был вызвать интерес у лондонской публики.

Программа вечера была комедийная, англичане с подъемом играли свои незатейливые вещички, русские — свои; на этот раз помимо «Невпопад» шел еще водевиль «Ночное», для которого пригодились хранившиеся в костюмерных Королевского

театра
(после постановки «Власти тьмы») рубахи и лапти. Сбор со
спектакля превысил все ожидания. На следующий день Орленев
явился к Вронскому в гостиницу и стал выгребать из карманов зо¬
лотые монеты: «Я принес тебе полпуда золота, это сегодня я по¬
лучил за вчерашний спектакль!» Благодеяния Ирвинга на том
не кончились; как Кропоткин и Чертков, он написал несколько
дружественных писем в Америку, рекомендуя с лучшей стороны
русских актеров.
Память подвела Орленева; в воспоминаниях он пишет, что
приехал в Нью-Йорк в конце января. На самом деле гастролеры
выехали из Лондона 1 марта. Путешествие через океан было
трудным. Несколько дней не прекращался шторм, почти все пас¬
сажиры большого по тем временам лайнера лежали в лежку. Ор-
ленев принадлежал к числу немногих счастливцев, которые легко
перенесли бурю в Атлантике, и, как только раздавался гонг, спе¬
шил в полупустую столовую. Назимову — она не могла поднять
головы с койки — раздражало это благополучие; она ругала Ор¬
ленева и самое себя — зачем она поехала в Америку, ни минуты
не веря в эту авантюру: ломать жизнь ради каких-то призрачных
спектаклей в стране, где до сих пор убеждены, что на улицах
Москвы «безнаказанно бродят белые медведи»! Знала бы она,
в ту пору владевшая запасом в сорок-пятьдесят обиходных анг¬
лийских слов, что несколько лет спустя сыграет Гедду Габлер на
английском языке и газеты будут сравнивать ее с Дузе! Все это
еще будет, пока же она кляла судьбу и упрекала Орленева. Он
стойко сносил ее капризы, отвечал шуткой и удирал на

палубу,

где проводил долгие часы, потому что шторм постепенно стихал.

В Ныо-Йорке их встретили и неплохо устроили, деньги на

первое время у них были. В газетах промелькнули заметки о рус¬

ской труппе и ее выступлениях в Берлине и Лондоне. Пригоди¬

лись и рекомендации, особенно Кропоткина. Но в середине марта,

в разгар сезона, снять театр хотя бы на несколько спектаклей

было невозможно. Орленев решил дать пробный — он говорил

«анонсный» — спектакль, надеясь, что их искусство, если его уви¬

дят в Нью-Йорке, завоюет необходимое ему пространство. Так

оно и случилось. 23 марта днем, не успев выпустить афиш, орле¬

невская труппа сыграла чириковских «Евреев» в театре «Герольд

Сквер». Публика собралась разная: русские эмигранты, амери¬

канцы, почему-либо интересующиеся Россией, нью-йоркские кри¬

тики, привлеченные небывалой новинкой. О том, как прошла

премьера, мы знаем из отклика «Нью-Йорк тайме»: «Можно ли

более глубоко потрясти воображение трогательной картиной че¬

ловеческого страдания, чем это удалось русским актерам, которые

вчера после полудня впервые выступили в нашей стране...

Легко было допустить, что незнакомство с русским языком будет

серьезной помехой для этих гастролеров», но, к счастью, заме¬

чает газета, язык театра при благоприятных обстоятельствах ста¬

новится универсальным. Более того, «никакое искусство не может

сравниться по правдивости с искусством больших актеров, и по

крайней мере двое из приехавшей к нам труппы имеют право на

похвалу, выраженную в этих словах, какой бы высокий смысл мы
им ни придавали» п. Газета имеет в виду Орленева и Назимову.
После таких отзывов — «Ныо-Йорк тайме» не осталась в оди¬
ночестве — арендовать театр было уже гораздо проще. И вскоре
оказалось, что какая-то прогорающая труппа охотно уступит им
на две недели площадку в одном из районов городской бедноты.
Так начался первый сезон Орленсва в Америке, продлившийся
почти три месяца, до 18 июня. Когда кончился срок в одном те¬
атре, он нашел другой, потом третий, переиграл почти все свои
главные роли, и даже журнал «Театр и искусство», который от¬
носился к заграничной поездке Орле ire за недоверчиво, с непри¬
язнью, сообщил, что его спектакли прошли с успехом и «носятся
слухи, что г. Орленев каким-то местным импресарио приглашен
на предстоящий сезон». Приглашали его многие, но, ни с кем не
договорившись и решив остаться на год в Америке, он послал На¬
зимову и Вронского в Россию набирать новую труппу, а сам
с несколькими актерами (среди них были и вновь обращенные
любители из русской колонии) поселился на лето в лесистой ме¬
стности на берегу океана, вблизи Нью-Йорка. Они зажили в па¬
латках на природе веселой и беззаботной коммуной.
Только Орленев по утрам покидал этот райский уголок и но¬
сился целыми днями по изнывающему от жары Ныо-Йорку, вел
переговоры с театральными дельцами-посредниками — они наки¬
нулись на него стаей; с меценатами, которые оказались людьми

прижимистыми и требовали твердых гарантий; с владельцами ма¬
леньких театриков, торг с которыми составлял ритуал, они назы¬
вали Астрономические цифры, и надо было глазом не моргнув
предлагать им суммы раз в десять, а то и в двадцать меньше.
В этом мире предпринимательства Орленев быстро сник и в конце
концов, отчаявшись найти что-нибудь получше, снял театр на
Третьей улице Ист-Сайда в уже знакомом ему районе разноязыч¬
ной бедноты, театр с плохой акустикой и негодной вентиляцией.
Начался ремонт, на который он ухлопал все деньги, и к дню от¬
крытия гастролей — 27 октября 1905 года — вид у орленевского
«Лицеума» был не слишком нарядный, но вполне благопристой¬
ный: стены, окрашенные в фисташковый цвет, стулья под крас¬
ное дерево, бархатный раздвижной занавес и с фасада новый
остекленный вход-фонарь с электрической вывеской.
Сезон открыли «Дети Ванюшина»; вслед за тем в театре Ист-
Сайда, а потом, зимой, на утренниках в фешенебельном «Крэтэ-
рионе» в центре Ныо-Йорка и во время поездок в Чикаго и Бо¬
стон Орленев сыграл весь свой текущий репертуар, и некоторые
роли молодых лет (Хлестаков, Аркашка), и роли, подготовленные
уже в Америке (строитель Сольнес в пьесе Ибсена и лакей Жан
в пьесе Стриидберга «Фрекен Юлия»). Газеты и журналы много
писали о его выступлениях в сезоне 1905/06 года, и, располагая
этой критической литературой, можно проследить за ходом гаст¬
ролей.
Чем же привлекли они американского зрителя? Прежде всего
интересом к познанию России. Вспомните, что это был 1905

год,

начало первой русской революции, конец русско-японской войны.

Как мало знали об этих бурях нового века в непостижимо тогда

далеких Соединенных Штатах. И только ли о бурях? Правда, о пу¬

гавших Назимову белых медведях газеты не писали, но о ней

самой в одном солидном издании, очень положительно оценившем

ее искусство, было сказано: родилась в Ялте, на берегу Балтий¬

ского моря; случай, конечно, особый, но невежества вокруг хва¬

тало. Роль же России в мире становилась все более и более за¬

метной, и не удивительно, что в каждой пьесе орленевского ре¬

пертуара американцы пытались найти политическую идею или

намек на нее, аналогию, иносказание, любого рода сведения, не¬

посредственно из первых рук.

Я оставлю в стороне драму Чирикова, где взята современная

жизнь и один из ее конфликтов. Я беру историю — трагедию

Алексея Толстого о царе Федоре — и едва ли не во всяком упоми¬

нании о ней нахожу прямые параллели между концом XVI и

началом XX века. Любопытно, что почти одновременно с орленев¬

скими гастролями в Нью-Йорке шла «Смерть Иоанна Грозного»

А. К. Толстого с участием известного американского трагика

Мэнсфилда. Вронский видел этот спектакль и написал в своих

заметках, что нью-йоркский Грозный представлял собой нечто

среднее между францисканским монахом и Плюшкиным; это

помпезное и нелепое зрелище, которое ни у кого никаких ассо¬

циаций не вызывало и вызвать не могло.

А по поводу орленевского Федора мы читаем в нью-йоркской

газете: «Русских актеров горячо приветствовала вчера публика

в театре «Крэтэрион». Они играли длинную и умную пьесу Алек¬
сея Толстого. Эта драма представляет собой исследование бесси¬
лия и истерического состояния добросердечного, но слабого че¬
ловека, который благодаря капризу и иронии случая стал царем.
Его положение особенно трудное потому, что он царствует в пору
политических интриг и гражданской смуты, интриг он не может
понять, за смутой не может уследить». Далее автор пишет, что
«удивительное искусство характерной игры г. Павла Орленева
было, конечно, самым ярким и ценным» в этом спектакле, где
«проблема царя Федора решалась в реалистических и одновре¬
менно трагических сценах». Автор не проводит прямой аналогии
между последним Рюриковичем и последним Романовым, но как
бы мимоходом замечает, что эта трагедия, увы, «не может быть
показана в гостиных петербургского Зимнего дворца, где бессиль¬
ный и обезумевший император хочет играть роль деспота на ша¬
тающемся троне» 12. Флоренс Брукс в журнале «Сэнчури мэгэзин»
идет еще дальше и пишет, что портрет царя Федора в изображе¬
нии Орленева — это психологический двойник самодержца Ни¬
колая И.
Американский зритель хотел отыскать в искусстве Орленева
и образы новой России, соответственно тому Раскольников полу¬
чил статут революционера, заблудившегося революционера, по не¬
доразумению убивающего старуху процентщицу, хотя ему пола¬
галось бы бросать бомбы в великих князей и губернаторов.

Кра¬
сочно описывая ипохондрию и разрушительную рефлексию «очень бедного бывшего студента», критика находила в нем «фер¬
мент русского бунта», ту стихию протеста и разрушения, которая захватила современную Россию. В связи со спектаклем «Пре¬
ступление и наказание» возникла легенда о том, что Орленева и его труппу, как носителей нигилистического начала, царские власти изгнали из России,— легенда, которая обошла все газеты и так срослась с личностью Орленева, что опровергнуть ее было невозможно, никто не поверил бы. Для тысяч американцев га¬
строли русского театра открыли имя Достоевского, по художест¬
венный гений писателя для многих из них служил прежде всего источником познания далекой страны в переломный час ее исто¬
рии. Политика здесь шла поверх поэзии.

Нечто похожее произошло и с Шиллером. Когда труппа Ор-
ленева* в марте 1906 года сыграла в Бостоне «Коварство и лю¬
бовь», в одной рецензии говорилось, что русские гастролеры воз¬
родили эту устаревшую пьесу: «Мир маленького немецкого двора XVIII века, в каменных стенах которого разыгрывается драма Фердинанда и Луизы», их беда и их судьба, в некоторых отноше¬
ниях— это «современная Россия или Россия уходящего дня».

Именно потому красноречие Шиллера не кажется американцам в этом случае возвышенным и рассудительным, оно растет из ре¬
альности, через угнетающую несвободу которой надо пройти, чтобы почувствовать дух протеста немецкого романтика. «Слова и поступки» героев Шиллера в игре ансамбля Орленева получают «такую жизнь, какую не мог бы им дать ни один другой

европей¬
ский народ». Русский опыт открыл в забытой классике новый и
современный смысл; «вряд ли первые зрители шиллеровской
драмы испытывали более глубокие чувства, чем те, кто присут¬
ствовал вчера на спектакле в Парк-театре» 13. И это тоже позна¬
ние России!
Другой, еще более стойкий интерес американской интеллиген¬
ции к искусству Орленева связан со сферой нравственных отноше¬
ний, включая сюда и понимание задач искусства, и выбор репер¬
туара, и характер его трактовки, и самую личность гастролера.
Репертуар Орленева поставил в тупик представителей амери¬
канского театрального бизнеса: они считали по пальцам — два
Достоевских, два Ибсена, Стриндберг, метания русского царя
XVI века у А. К. Толстого, распад современной купеческой семьи
у Найденова, убийства и запутанные последствия убийств, цепь
катастроф, беззащитный человек и безжалостная судьба, сильные
теснят слабых... Репортеры часто посещали теперь Орленева.
Америка научила его быть с ними любезным. Интервьюер из
нью-йоркской газеты опросил у него: «Ваше призвание в театре —
ужас, или ваш нынешний репертуар связан с беспокойным
состоянием ваших умов и умов ваших соотечественников?»
«О, ничего похожего,— ответил Орленев, улыбаясь.— На протя¬
жении многих лет моим призванием была комедия... Но произ¬
ведения Ибсена, Горького и других великих современников дают
актерам возможность подняться до высоты их уровня» 14. Никто
из этих авторов не рассматривает театр только как зрелище, Ор¬
ленев и его товарищи держатся тех же убеждений: в

беспокойном
мире должно быть беспокойное искусство...
Он плохо знает американский театр, редко его посещает — чужой язык, незнакомые пьесы,— но даже по своим случайным
впечатлениям может судить, что у американцев есть сильные ак¬
теры; почему же они безропотно принимают традицию «счастли¬
вых концов», унижающую их труд? Понятие «happy end» в эпоху
расцвета немого кинематографа вошло и в наш обиход (правда,
в сравнительно узком профессиональном кругу) как символ ме¬
щанского угодничества и мещанского же самодовольства. Тем ин¬
тересней, что Орленев еще в 1906 году осудил этот бесчестный
оппортунизм и с некоторым вызовом сказал репортеру, что при¬
ехал в Америку, чтобы оправдать страдание как необходимый эле¬
мент поэзии театра. Репортеру этого показалось мало, и он дал
своему интервью такое сенсационное название: «И вот я, в Нью-
Йорке, пытаюсь сделать страдание модным!» Мысль у Орленева
была более важная и не такая рекламная; он видел высший долг
своего искусства в сострадании, а возможно ли сострадание, кото¬
рое пугается самого вида страдания!
Статья Флоренс Брукс «Русские актеры в Нью-Йорке»
в «Сэнчури мэгэзин», на которую я уже не раз ссылался, начина¬
ется со слов царя Федора в развязке трагедии А. К. Толстого —
«А я хотел добра...». «Разве в этих словах не выражена и пози¬
ция самого Орленева?» — спрашивает автор и пишет о нем как
об актере русской психологической школы, для которого при всей

жесткости реализма жизнь без добра затухает и теряет не только
краски, но и всякий смысл. Мысли о сострадании и трагедии со¬
держатся и в других откликах американской печати конца 1905 —
начала 1906 года. Так, «Метрополитен» видит причину успеха
Орленева в его «восприимчиво-эмоциональной натуре», в его та¬
ланте сочувствия и сопереживания, замечая, что гастроли русских
актеров послужили полезным уроком «поклонникам нашей на¬
пыщенной и стесненной условностями школы, обычно плохо по¬
вторяющей французов» 15. Кто-то даже пытается установить зако¬
номерность: чем глубже чувство сострадания Орленева, тем дра¬
матичнее его игра. Некоторой иллюстрацией на эту тему могут
служить две его роли, возобновленные во время американских га¬
стролей,— Хлестакова и Аркашки Счастливцева.
«Ревизор», судя но дошедшим до пас отзывам, прошел у га¬
стролеров вяло, почти незаметно; русские зрители смеялись, аме¬
риканцы вежливо улыбались, и бостонский критик писал: «Мы не
сомневаемся, что «Инспектор» крупная сатирическая комедия для
тех, кто понимает язык, на котором она написана, и даже нам,
которые не понимают, иногда было смешно». Но в чем автор
«немного сомневается», так это в достоинствах игры: «является
ли она такой умной, пластичной и живой, так полно отражающей
характер и чувства» 16, как во всех других пьесах орленевского ре¬
пертуара. Замечание вежливое, но недвусмысленное. Напомню,
что Орленеву, еще в юности сыгравшему Хлестакова, эта роль да¬

валась трудно. Сперва он искал в ней фантасмагорию, потом кар¬
тину быта с уклоном в фельетон и не мог уравновесить элементы
гротеска и реальности, равно присутствующие в этой бессмерт¬
ной комедии. В зрелые годы, когда он гораздо охотней играл не¬
удачников, чем удачников, и когда люди у него делились, по тер¬
минологии американцев, по двум признакам: тех, кто с удобст¬
вами для себя посетил «праздник жизни», и тех, кого туда и
близко не подпустили,— «Ревизор» исчез из его репертуара. Хле¬
стакову, на взгляд Орленева, несмотря на фиаско, которое он
потерпел, все-таки повезло: из воды он вышел сухим, деньги
увез, не говоря уже о том, что в доме городничего у него были
дни триумфа, такой счастливой оказии ему хватит на всю остав¬
шуюся жизнь.

Вернувшись к Гоголю после Достоевского, Орленев теперь,
в Америке, пытался сыграть Хлестакова по-другому, и опять бе¬
зуспешно. Трудно поверить, но одна из причин его неудачи была
в названии пьесы: вместо русского «Ревизор» в английском пере¬
воде— «Инспектор». Для Орленева это небыли равнозначные по¬
нятия, он не принял такого эквивалента: ревизор — метафора, за
которой скрываются гоголевские химеры, трагикомедия жизни, не¬
ожиданности и потрясения, а инспектор — это должностное лицо,
податной инспектор, инспектор гимназии, каждая встреча с кото¬
рым в детстве таила угрозу. Играть так озаглавленную комедию
ему было неинтересно.

Другое дело Аркашка в «Лесе», за этого веселого бродягу при
всем его ничтожестве стоит вступиться: человек с самого дна

жизни, он в какие-то дорогие Орленеву минуты готов отстоять
свое достоинство. В письме из Нью-Йорка корреспондент журнала
«Театр и искусство» сообщал: «22 ноября шел в третий раз «Лес»
с г. Орленевым (Аркашка) и г. Смирновым (Геннадий). Спек¬
такль идет, как говорится, на ура» 17 и принадлежит, по мнению
корреспондента, к числу самых удавшихся гастролерам. Добавим
к сказанному, что забулдыга Аркашка в репертуаре Орленева
был в одном ряду, совсем поблизости от замученного интригой и
травлей губернских властей чиновника Рожнова. Тема «забитых
человеческих существований», предвосхитившая демократическую
чаплиновскую тему, была понятной американским зрителям. Сем-
яадцатилетний Чаплин выступал тогда еще в Лондоне в мюзик-
холльных программах.
Как бы подводя итог орленевским гастролям, американский
журнал «Критик» писал, что репертуар русской труппы не отли¬
чается цельностью: некоторые пьесы семейно-бытового цикла
(«Дети Ванюшина») слишком замкнуты в границах пространства
и времени, чтобы найти всечеловеческий отклик; другие, напро¬
тив, слишком оторваны от конкретности, слишком рассудочно¬
интеллектуальны («Строитель Сольнес»), чтобы завоевать распо¬
ложение у англосаксов, во всем ищущих ясности *. Но есть в ре¬
пертуаре русских и шедевры, такие, как «Привидения». Есть
Достоевский! Есть «Царь Федор»! Почему же Америка проявила
такое безразличие к судьбе Орленева? По мнению журнала «Кри¬
тик», «средний житель Нью-Йорка должен почувствовать стыд

от

приема, оказанного талантам Павла Орленева и г-жи Назимовой

и выступающей с ними хорошо подготовленной труппы» 19.

О каком приеме идет здесь речь? Разумеется, о кассовом, де¬

нежном, коммерческом. Американская интеллигенция и эми¬

гранты из русской колонии по достоинству оценили искусство

Орленева, в то время как «средний житель Нью-Йорка» держался

гораздо более пассивно. Правда, как утверждали американцы,

в чем-то виноват был и сам актер, совершенно «чуждый деловым

методам», выработанным американским опытом.

* Критик из «Конституш» в Атланте с явным избытком игривости

писал, что «заставить такое красивое и очаровательное создание», как На¬

зимова, играть в «Строителе Сольнесе», в драме, «лишенной поцелуев и

объятий, невыносимая слепота и жестокость». Он хотел бы ее увидеть

«в чем-нибудь стоящем ее темперамента, где много действия и страсти,

брыкающихся ликих лошадей и движущихся поездов» 18.

Мистер Орленев — странный человек, рассуждали газеты, он

ни на кого не похож, он вне наших американских стандартов.

Это натура двойственная, в ней сходятся крайности, каждая из

которых губительна для той борьбы за существование, которую

он ведет в мире театра с его законами предпринимательства и

конкуренции. Он скромен и приходит в ярость, когда одна серьез¬

ная газета сообщает, что он родился в аристократической семье и

принадлежит к петербургской знати. «Это неправда,— возмуща¬

ется он.—Мой дед был простым крестьянином в Подмосковье!»

Репортер его успокаивает: «Мне так сказали ваши представители.

И что в этом плохого? Пусть публика думает, что вы внук

князя,
а не раба!» Потом, когда к нему приходят репортеры, он начи¬
нает беседу со своего мужицкого происхождения. Не такая вы¬
игрышная ставка в борьбе за американское признание!
Он горд, и когда журнал «Критик», видимо, из добрых побуж¬
дений приписывает ему постановку «Преступления и наказания»
и «Братьев Карамазовых» в Художественном театре, он снова
возмущается и протестует: его восхищает гений Станиславского,
но он никогда с ним не работал, очень жаль, но дело обстоит
именно так! Он пришел к Достоевскому самостоятельно, а Ху¬
дожественный театр эти знаменитые романы вовсе не ставил
(МХТ поставит «Карамазовых» четыре года спустя). Американ¬
ские друзья говорят Орленеву — это ошибка, но не поношение,
а похвала: МХТ — единственный русский театр, о котором знают
в Америке, что же касается Станиславского, то за дальностью
расстояния он с него не взыщет. Орленев не слушает их доводов
и просит Назимову, уже бегло читающую по-английски, чтобы
она переводила ему только ругательные статьи.
Он наивен, Флоренс Брукс в «Сэнчури мэгэзин» называет его
простодушным. Планы у него смелые, и он охотно о них расска¬
зывает («Более искушенный человек из осторожности не стал бы
их обсуждать вслух»). У него будет новая труппа, костюмы он
закажет в Париже, и самое главное — пьесы он будет показывать
циклами: ибсеновский цикл, горьковский, гауптмановский; воз¬
можно, еще Толстой, возможно, еще Метерлинк. Мысль новая и
обещающая, по законам театрального рынка ее до срока надо
держать втайне, он же по своей бесхитростности все как на духу
выкладывает сразу. И при таком простодушии он бывает

резок и
нетерпим. «Большой враг всякой рекламы», вспоминает Врон¬
ский, он вел в Америке постоянную борьбу с менеджерами, кото¬
рые не гнушались никакими средствами для доходных сенсаций;
эти прожженные дельцы его побаивались, зная, что ссоры с ним
пе всегда кончаются благополучно, он может затеять скандал,
Драку — и хлопот не оберешься.
Может быть, так и случилось, когда во второй приезд Орле-
нева в Америку какой-то импресарио с богатым воображением
инсценировал покушение на актера как на представителя про-
тиворомановской, противомонархической оппозиции, покушение
по всем правилам — с выстрелами, погоней и подоспевшими жур¬
налистами. Затея эта показалась Орленеву пошлой и бесстыд¬
ной, и он был так разъярен, что перепуганный делец долго избе¬
гал встреч с ним. Деловая Америка к идеализму Орлеыева, к его
неспособности и нежеланию найти «форму адаптации», к его
«глупым контрактам», к его честности даже в мелочах отнеслась
как к непростительному чудачеству. Но оказалось так, что эти
странности, это рыцарство и бескорыстие, эти «донкихотские ком¬
плексы», по мере того как шло время, создали ему нравственный
авторитет в артистической среде, с которой он был связан. Вот
почему весть о банкротстве Орленева весной 1906 года была так
неприятна его почитателям. Одним потому, что эта злосчастная
история все-таки бросила тень на его имя. Другим — их было го¬
раздо больше — потому, что его бескорыстие было так

жестоко
наказано.

И был еще один аспект интереса к гастролям Орленева, уже чисто художественный, связанный с его манерой игры. Даже та¬кие знатоки истории русского театра, как Ю. В. Соболев, не вполне представляли себе, какое глубокое впечатление произвели гастроли Орленева на американскую публику. Скандальный де¬нежный крах, которым они закончились, так подействовал па дореволюционных театралов, что в их памяти остался только горь¬кий итог этих гастролей. Веселые стишки фельетониста и редак¬тора-издателя журнала «Рампа и жизнь» Лоло (Мунштейна) — неплохая тому иллюстрация:

. . .Ездил некогда в Америку —
Для чего, не знаст сам.
За российскую истерику
Не дал пенса дядя Сам [20].

Лоло ошибся: он написал пенса, надо бы цента. И хотя аме¬риканский дядюшка, действительно, оказался скопидомом и не поддержал гастролей Орленева, можно ли их потому считать бес¬цельными? Предшествующее изложение доказывает неоснова¬тельность этого взгляда. И не только потому, что, по словам жур¬нала «Кольере», искусство Орленева послужило нравственным уроком для американцев: оно строилось на убеждении и звало к просвещению, но и потому, что оно вторгалось в заповедную область поэзии и техники актерской игры. Тот же «Кольере» пи¬

сал: игра русских актеров так же «отличается от нашей более грубой игры, как манера Мопассана отличается от манеры наших средних журналов», печатающих рассказы с предписание счаст¬ ливыми концами, и далее продолжал: «по нашему более или ме¬ нее дилетантскому пониманию, пьесы», которые играет Орленев, «даже нельзя назвать пьесами. Это, скорее, образы жизни, пере¬ несенные на сцену со страстной серьезностью»21, выражающей все оттенки страдания.

Что же такое страстная серьезность применительно к процессу игры? Это чувство свободы и одновременно чувство предела этой свободы, когда даже стихия Достоевского, не теряя своего темпа, иногда ураганного, иногда заторможенного, находит на сцене форму гармонии. «Карамазовы» в первый приезд Орленева в Америку прошли менее заметно, чем во второй, в 1912 году, но и осенью 1905 года «Метрополитен» писал, что в роли Мити с ее резкими сменами состояний, с ее переходами — «от пьяных слез до невыразимой нежности, от богохульства до молитвы» Орленев, как «искусный пианист, владея всей клавиатурой»22, чувствует себя одинаково свободно и в минуты кульминации и нервного подъема и в минуты упадка и гнета. Свободно, но со¬ средоточенно серьезно, не давая себе поблажки и приближаясь к той естественности, при которой игра становится жизнью.

Американская критика, восхищаясь пластичностью игры Ор¬ ленева и силой его идентификации (то есть отожествления себя с героем), писала, что это дарование настолько оригинальное, что его трудно с кем-либо сравнивать. И все-таки сравнивала с Ко-

кленом-младшим, с итальянцем Новелли, с американцем Эдвином
Бутсом. Так, например, по мнению чикагской газеты (критик
Тиффэни Блейк), если орленевский Освальд «не так велик в аб¬
солютном смысле слова», как Гамлет в исполнении Эдвина Бутса,
то это потому, что «Ибсен, несмотря на его гениальность, не есть
Шекспир, равным образом и Освальд, несмотря па трагический
ужас и глубокую значительность его судьбы,— не есть Гамлет».
В масштабах же, предуказанных характером драмы, роль Орле-
пева принадлежит к вершинам мирового актерского искусства но¬
вого века. Вот почему «умные чикагские зрители поступили бы
хорошо», если бы «добились повторения орленевского спектакля»:
он дает возможность познакомиться с таким театром, который
«не всегда удается увидеть в течение жизни целого поколения».
Я не знаю, сколько раз играл Орленев «Привидения» в Чикаго,
но успех его первого выступления в драме Ибсена (театр «Сту-
дебекер», 13 февраля 1906 года) был поистине грандиозный.
В спокойном первом акте лицо Освальда напомнило чикаг¬
скому критику маску греческого трагика. Потом «под маской про¬
будилась жизнь» и появился человек во всей наглядности его
слов и действий, идущий навстречу неотвратимой гибели. Это был
живой, реальный, единственный в своем роде орлепевс-кий Ос¬
вальд, а также символ и воплощение «всех трагических Освальдов
на земле», герой трагедии в духе аристотелевской поэтики.
Роль Освальда, пишет Тиффэни Блейк, полна соблазнов, и
многие актеры реалистического направления берутся за нее,
чтобы показать свою виртуозность и попутно поразить

зрителя
картиной ужаса и страдания. «Метод мистера Орленева — полная
тому противоположность», он не хочет рассматривать Освальда
как ходячую клинику, предмет его творчества — «сокровенное
чувство этой измученной души, сознание подавляющего значения
того фатума, который преследует его и в конце концов обруши¬
вается на него с сокрушающей силой» 23. В таком контексте бо¬
лезнь, уничтожающая свою жертву, только средство изображе¬
ния, цель же его — психологическая драма, бросающая свет на
нравственную основу жизни. Разные актеры в разных странах
мира играли Освальда до Орленева и будут играть после него, но
затмит ли кто-нибудь из них величие трагической поэзии рус¬
ского актера? Чикагский критик называет орленевскую трактовку
«Привидений» незабываемой и окончательной.
После чикагского триумфа Орленев поехал в Бостон и там
тоже был обласкан публикой и критикой. Настроение по этому
случаю у него было безмятежное, правда, до минуты, когда из
телеграммы, доставленной в театр, он узнал, что против него го¬
товится судебный процесс. Он встретил эту весть спокойно и по¬
спешил в Нью-Йорк, чтобы объясниться с судебными властями.
На Центральном вокзале его арестовали, едва он вышел из по¬
езда24. Формальным поводом для ареста послужил иск кассира
труппы (натурализовавшегося в Америке выходца из России),
потребовавшего, чтобы Орленев вернул ему залог в полторы
тысячи долларов, поскольку театр от его услуг отказался. Денег
у Орленева не было, и достать их было негде. Меценаты,

прочи¬
тав в газетах о банкротстве Орленева, отвернулись от него, под¬
робности их не интересовали. Эти деловые американцы давно уже
были им недовольны, деньги он у них брал и вел себя незави¬
симо, как ему вздумается; рассчитывать на них он не мог. Труд¬
ность положения Орленева состояла в том, что он хотел сохра¬
нить свой репертуар и выступать в больших театрах. Совместить
такое было невозможно, и надо было чему-то отдать предпочте¬
ние: либо стать своего рода экспериментальной студией для не¬
большого тогда и мало обеспеченного слоя американской интел¬
лигенции, без надежды на сборы и коммерческий успех, либо же
не брезговать развлекательным жанром в соответствии с вкусами
среднего американца.

И он лавировал, хитрил с кредиторами, платил им по частям,
оттягивал сроки векселей, с тем чтобы выкроить какие-то суммы

для своей труппы, которая жила в Америке безбедно. Политика
маневрирования и отсрочек в конце концов кончилась крахом и
не могла кончиться иначе. Орленев попал в нью-йоркскую тюрьму,
где, по его рассказам, стал обдумывать роль ибсеновского Бранда,
точно так же как это было когда-то в Петербурге с гауптманов-
ским Крамером. А затем произошла неправдоподобная история
в духе О. Генри: прокурор, которому поручили вести дело злост¬
ного банкрота Орленева, оказался страстным поклонником его та¬
ланта и внес его долг, благо сумма была исразорителыюй (Орле-
пев в мемуарах пишет — пять тысяч долларов, па самом деле пол¬
торы тысячи). Спектакли русских гастролеров продолжались, но
набежала еще куча кредиторов, платить им было нечем, все дру¬
гие американские прокуроры не так любили русское искусство.

Апрель и начало мая Орленев провел в непрерывных хлопо¬
тах. По вечерам, когда удавалось, он играл, днем вел переговоры
с кредиторами. Это была трудная обязанность, но он превратил
ее в игру. Несмотря на скандал, а может быть, благодаря ему
сборы у труппы были хорошие. Какие-то свободные деньги
у Орленева неожиданно оказались, и «одним хлебом» он пытался
накормить толпу алчущих. И, заметьте, справлялся с положением,
хотя долгов, особенно мелких, оставалось еще много. Его инстинкт
игры был удовлетворен полностью, и, будь у него в запасе время,
возможно, он вышел бы победителем из этого испытания. Во вся¬
ком случае, когда он узнал, что какой-то читатель «Нового

вре¬
мени» внес сто рублей и предложил открыть подписку в его
пользу *, он сказал, что этого читателя ввели в заблуждение не¬
добросовестные люди, которым почему-то нужно было бросить
тень на его американскую поездку: обстоятельства его были труд¬
ные, но не трагические...
В самом деле, что такое эти мытарства и житейские дрязги по
сравнению с душевной драмой, которую он пережил в ту амери¬
канскую весну 1906 года. Успех Назимовой во время их гастро¬
лей был громкий, и нью-йоркские импресарио сулили ей золо¬
тые горы, если она перейдет на американскую сцену. Английский
язык она знала уже сносно, у нее были хорошие лингвистические
способности, и какая-то мисс Маргарет Аннчин из труппы Генри
* Вот отрывок из письма, напечатанного в «Новом времени» 26 марта
(ст. ст.) 1906 года: «Может быть, те, кому доставляла эстетическое удоволь¬
ствие игра этого богато одаренного актера, захотят отблагодарить его те¬
перь и придут на помощь в тяжелой нужде на далекой чужбипе... Ему
и его товарищам приходится переживать теперь ужасные дни. Откликни¬
тесь на их несчастье!»
Миллера взялась за несколько недель поставить ее произноше¬
ние. Она была звездой-женщииой, и в этом было ее преимущество
перед Орленевым — звездой-мужчиной. Ведь писала одна амери¬
канская газета в начале 1912 года, сравнивая искусство и успех
Назимовой и Орленева (по случаю его второго приезда в Соеди¬
ненные Штаты), что «девять десятых театралов» в Америке,

если им предоставят выбор, «предпочтут посмотреть резвящуюся на сцене Биллу Бэрк, в коротком платье, обнажающем голые ножки, чем любого знаменитого актера, играющего Шекспира» 25. За год пребывания в Америке Назимова в этом хорошо убедилась. И все-таки она колебалась.

Она знала, чем обязана Орленсву: он вытащил ее из безвест¬ности, он научил ее работать азартно и систематически, он позна¬комил ее с Чеховым, которого она боготворила. И самое главное: он разжег и поддержал ее веру в самое себя, в чем она нужда¬лась, потому что критика в петербургских газетах была к ней безжалостна. Знала Назимова и то, как много значили ее близость и сотрудничество для Орленева, и гордилась тем влиянием, кото¬рое оказала на его репертуар и образ мысли. И все это перечерк¬нуть? Ради денег? При всей ее деловитости она не была натурой меркантильной, торгашеской, для денег она ничем не пожерт¬вовала бы. Ради славы? Ради респектабельности? Это другое дело: тщеславие было в ее характере! И она не захотела упустить шанс, который никогда больше не повторится.

Правда, она сделала попытку убедить Орленева тоже остаться в Америке. Вот как передает репортер нью-йоркской газеты (уже после отъезда Орленева) их диалог: «Изучи английский,— пла¬кала она.— Им нравится наша игра. Только они нас не пони¬мают!» «Слишком поздно!—отвечал он.— Язык можно выучить в юности. Мы поедем обратно в Россию и будем играть для рус¬ских, которые нас понимают!»26. Вначале Орленев, видимо, пред¬

полагал, что Назимова пошумит, поплачет, поскандалит и опом¬
нится, и не верил в бесповоротность ее решения. И потому тот
день, когда он получил ее письмо, не оставляющее никаких на¬
дежд, был одним из самых трагических в его жизни. В черновых
рукописях Орленева есть запись, относящаяся к этому дню: «Для
меня нет никакого просвета, ни одной звездочки на небе. Душа
моя надломилась» 27. Уход Назимовой был для него потрясением.

Но он ее не удерживал, понимая, что честолюбивая актриса не
откажется ради него от своих планов и амбиций.

Осенью 1906 года, чтобы взять реванш за все потери, он ре¬
шил вернуться в Америку с ибсеновским «Брандом». Собрал но¬
вую труппу, разучил пьесу, снял через своих агентов театр
в Нью-Йорке, заказал билеты на пароход, по пути заехал в Нор¬
вегию, где на этот раз помимо «Привидений» играл Достоевского
и Гауптмана. Сюда, в Христианию, за день до отъезда в Америку
пришла телеграмма от Назимовой. Точный ее текст нам неизве¬
стен. По свидетельству Мгеброва, он был спокойный: «Не приез¬
жай — боюсь, помешаешь» 28. Вариант Вронского гораздо более эмо¬
циональный: «Прошу тебя, оставь мне этот единственный уголок
в мире, а у тебя и без Америки много места!» Ни минуты не ко¬
леблясь, Орленев отменил поездку: планы его рухнули, деньги про¬
пали, он готов был подарить кому-нибудь пароходные билеты, но их
никто почему-то не брал. Не встретился Орленев с Назимовой и
спустя шесть лет, когда он во второй раз приехал на гастроли

в Америку. Она пришла, никого не предупредив, на его спектакль

в театр «Гарибальди» в середине второго акта «Привидений».

Он сразу ее заметил, удивился, растерялся, но профессиональная

привычка взяла верх и, выдержав паузу, продолжал сцену как ни

в чем не бывало. В антракте Орленев спросил у Вронского: «Ви¬

дел?» Тот ответил: «Видел», и больше никаких разговоров о На¬

зимовой у них не было до самого отъезда из Америки. А перед

отъездом по какому-то случайному поводу он сказал Вронскому:

«Ну, что же, она недурно устроилась в «американском уголке»,

который просила меня оставить ей! Наши пути разошлись в ту

памятную для меня ночь, когда, положив ей голову на колени,

я отрывал от своего сердца этот всасывающийся в него кусок,

а она медленно перебирала и гладила мои волосы. Так просидели

мы вою ночь...» 29.

Наутро после этой памятной ночи Орленев уехал из Америки.

Его дела в последние дни опять пошатнулись, отыскался новый

кредитор, который не желал вести переговоры и обратился в суд.

Орленеву снова грозил арест. 15 мая 1906 года газета «Нью-Йорк

телеграф» под громким заголовком «Павел Орленев уклоняется

от ареста. Русский актер уплывает в Европу в день, назначенный

для слушания его дела в суде» сообщила, что полиция, узнав об

отъезде актера, отправила детективов на пароход, они нашли его

имя в списке пассажиров и не нашли его самого. Со слов Орле-

нева мы знаем, что детективы обшарили все каюты, заглянули

в трюм и, кажется, даже в машинное отделение, не подозревая,
что он спокойно сидит в одном из салонов, смотрит в окно и ку¬
рит сигару. И еще подробность — капитан парохода был друже¬
ски расположен к знаменитому беглецу и дал второй звонок ми¬
нут за двадцать до срока. Не разыскав своей жертвы, полицей¬
ские сошли на берег. Путь Орленева лежал в Норвегию.
С Назимовой все было кончено. Прежде, чем и нам проститься
с ней, я хотел бы рассказать читателям о превратностях ее после¬
дующей артистической карьеры; она сыграла такую важную роль
в жизни Орленева и о ней было столько легенд, что просто необ¬
ходимо установить подлинные факты ее биографии.
Судьба актрисы сложилась вовсе не так счастливо, как об этом
твердила молва в двадцатые и тридцатые годы. После разрыва
с Орленевым она играла Ибсена и стала известной пропагандист¬
кой его драм. Во время одного из своих турне по Америке она
познакомилась с английским актером Чарлзом Брайантом, подви¬
завшимся в пьесах легкого жанра. В трехтомной истории миро¬
вого кинематографа, изданной в 1955 году в Париже30, говорится,
что эта встреча была для Назимовой роковой, «она дала увлечь
себя с пути, который избрала», и поддалась соблазну коммерче¬
ского успеха. Прошло целое десятилетие, она стала знамени¬
тостью, но репертуар ее не отличался той строгостью, о которой
она говорила в многочисленных интервью в год приезда в Аме¬
рику. В 1917 году вместе с Брайантом она играла в ничем не
примечательной пьесе «Невесты войны», и какой-то

предприим¬
чивый продюсер предложил ей и ее мужу участвовать в экрани¬
зации этой пьесы. Это было начало ее кинематографической
карьеры. Театр на какое-то время отошел на второй план, хотя
она по-прежнему выступала на драматической сцене, играла
Ибсена, Чехова, Тургенева, из современных авторов — О'Нила *
и даже Чапека («Мать», 1939 год).
Не сразу «выдающаяся истолковательница идей Ибсена» об¬
наружила свою незаурядную индивидуальность в кино. Такой
случай представился, когда ее режиссером стал Альберт Коппе-
лани. Один за другим последовали три фильма, и третий— «Крас¬
ный фонарь» (в основу которого был взят эпизод из боксерского
восстания в Китае в 1900—1901 годах)—стал вершиной ее
успеха. Перед актрисой открылись заманчивые возможности, но
ее «злой дух» Брайант искал в искусстве только выгоды, и гордая
и умная женщина послушно участвовала в его доходных пред¬
приятиях. В следующем фильме — из жизни маленьких актрис
мюзик-холла — Назимова вернулась к ремеслу и банальности.
В ее репертуаре появились комедии, с точки зрения продюсера
это был успех, с точки зрения искусства — уступка за уступкой.
В последующие годы она создала свою студию, и опять рядом
с ней был ее муж — посредственный актер и еще более посред¬
ственный режиссер. Дела в студии шли далеко не блестяще;
в июле 1921 года в одном из американских журналов было ска¬

* С. М. Эйзенштейн в своих воспоминаниях о В. Э. Мейерхольде, пере¬
числяя всех знаменитостей, которых повидал на своем веку, рядом с Шоу
и Станиславским, Маяковским и Шаляпиным, Чаплином и

Пиранделло,

Гретой Гарбо и Кэтрин Корнелл называет и Аллу Назимову в пьесах

О'Нила .

зано, что актрисе-звезде следует подумать о своем будущем, вре¬

мени у нее осталось не так много.

На этот раз она спохватилась, и следующий фильм показал,

какие бы она одерживала победы, если бы строже относилась

к себе и в особенности к людям, которые ее окружали. Это была

смелая, современная, не похожая на все предыдущие переделка

«Дамы с камелиями»; Армана Дюваля играл Рудольф Валентино.

Потом опять последовала серия неудач. Назимова экранизировала

«Нору», в театре она часто ее играла, кинопублика, не привык¬

шая к идейной трактовке таких сюжетов, встретила ее работу хо¬

лодно. Последним фильмом в ее студии была «Саломея» — тоже

неуспех. Дела актрисы пришли в упадок, и вилла, которую она

построила и где любила принимать гостей с русским радушием,

была продана и перестроена в пансион, названный «Сад Аллы».

Назимова долго еще выступала в театре и в кино, но былая

слава к ней уже не вернулась. Она умерла в 1945 году, на шесть¬

десят седьмом году жизни. Авторы трехтомной истории кино,

рассказав печальную повесть возвышения и заката американской

звезды русского происхождения, приходят к выводу, что, какие

бы неудачи ни преследовали Аллу Назимову, ее можно поставить

в один ряд с такими корифеями немого кинематографа, как Дуг¬

лас Фербенкс и Мэри Пикфорд,— по силе таланта она ни в чем

не уступала этим актерам, которых окружал ореол долгого

при¬
знания.

Английские театральные справочники пишут о Назимовой еще более сочувственно, не связывая ее личную драму с творче¬ством и отдавая должное вкладу выдающейся актрисы в историю драматической сцены Соединенных Штатов. Так, в Оксфордском справочнике мы читаем: «Она была превосходной актрисой, тре¬петной и пылкой, ярко передающей все тонкости своих великих ролей» в пьесах Ибсена, Чехова, Тургенева, О'Нила32. Весьма знаменательны и слова знаменитого американского драматурга Теннесси Уильямса, который еще студентом, в сезоне 1929/30 го¬да, видел Назимову в Колумбии в роли фру Альвинг в «Приви¬дениях» и впоследствии говорил: «Я долго не мог опомниться от игры актрисы. Это было одно из тех незабываемых впечатлений, которые заставили меня писать для театра. После игры Назимо¬вой хотелось для театра существовать» 33.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Опять Атлантика. Приезд в Норвегию. Знакомство с Мгебровым. В гостях у фру Реймерс. Руки Освальда. Выступление Орленева на норвежской сцене. Утро у памятника Ибсену. Что такое «третье царство»? «Бранд» в Норвегии и связанное с этим разочарование. Трубка Ибсена. Остановка в Москве. Новые испытания. Пожар в Сызрани. Актеры — жертвы погрома. Мысли под ночным небом в чистом поле. Встреча в Екатеринославе. Начало актерского пути Татьяны Павловой. Зигзаги ее судьбы. Письмо Немировича-Данченко. Интервью Витторио Де Сика. Воспоминания, присланные из Рима. Возвращение в прошлое. За кулисами на спектаклях Орленева. Таня Зейтман уходит из семьи. Поездка по Сибири. Первые роли Павловой. Актерский метод Орленева. Музыка в его жизни. Прием заучивания ролей. Резкие переходы от бурного общения к глухой замкнутости. Самодисциплина и порядок работы. Труппа Орленева. Пьяные загулы. Орленев и Самойлов. Единственный, ни на кого не похожий актер.

Он возвращался в Россию налегке, за четырнадцать месяцев жизни в Америке ровным счетом ничего не нажив. Через его руки прошли большие тысячи, и их как ветром сдуло. Денег у него осталось при скромном образе жизни на месяц, самое большее полтора. Он любил латинские поговорки — далекий след второй московской классической гимназии — и часто повторял слова мудреца древности, как и он, спасшегося бегством от пре¬следователей: все свое ношу с собой. В его случае это не иноска¬зание, это реальность. И в России у него не было никакого иму¬щества, движимого или недвижимого, если не считать участка земли под Ялтой, который он купил по совету Гарина-Михайлов¬ского, чтобы разбогатеть, и потом не знал, как сбыть с рук*.

У него не было даже обязательной прописки и адреса: когда чи¬таешь его рассеянные в архивах письма, замечаешь одну повто¬ряющуюся подробность — Павел Николаевич просит своих

кор¬

респондентов отвечать ему до востребования: Ташкент почтамт,

Луганск почтамт, Витебск почтамт, Благовещенск почтамт и т. д.

На одном из его писем с горьким юмором указан обратный ад¬

рес — пространство.

* Рядом с участком Орленева по проекту его друга Гарина-Михайлов¬

ского, писателя и инжепера-изыскателя, должна была пройти крымская же¬

лезная дорога, но русско-японская война помешала ее строительству; по¬

том к этому проекту уже не возвращались, и покупателей на его землю

найти было трудно,

В черновых заметках к мемуарам он пишет, что уезжал из

Нью-Йорка «опустошенный и бездомный» \ Но прошло несколько

дней, и боль его улеглась или, точней, ушла вглубь. На этот

раз океан действовал на него умиротворяюще. Он всегда искал

близости с природой, а всю жизнь провел в гостиницах и поез¬

дах; теперь перед ним открылись просторы Атлантики, он спал

мало, долгие утренние часы сидел на палубе, иногда читал самые

неожиданные книги, например старые номера журнала «Былое»

(до 1904 года издававшегося за границей), иногда просто грелся

в лучах еще нежаркого майского солнца. Как редко в его жизни

были такие минуты покоя! Компания у них собралась дружная,

мужская — его товарищи актеры, капитан парохода, с которым он

хорошо объяснялся на языке жестов. По вечерам они много пили,

пили весело, без надрыва, не пьянея. Голова у него была ясная,

он понимал, что какой-то важный рубеж его жизни пройден,

жаль, конечно, что он не разбогател в Америке, но, может быть,

это к лучшему, он не разленится, не распустится. Его секретарь

и переводчик приготовил ему сюрприз: он вез с собой туго наби¬

тый портфель с рецензиями американских газет на его гастроли.

Каждая рецензия сама по себе мало трогала Орленева, все вместе

его порадовали: хор был нестройный, но тон был единодушный,

хвалебный. Значит, он не осрамил русское искусство и добыл

ему признание на новом континенте.

Впереди у него были смелые планы, он хотел поставить

«Бранда», роль мужественного священника, как писал он позже,

«захватила его душу, поглотила все существование» 2, и без про¬

медления стал ее разучивать. Монологи ибсеновского героя зву¬

чали очень внушительно на палубе океанского лайнера, где-то на

полпути между Нью-Йорком и Христианией. Здесь, на пароходе,

он узнал о смерти Ибсена, и его старая мечта сыграть «Приви¬

дения» с норвежской труппой вновь ожила. Теперь для этого был

очень веский повод.

Как всегда, Орленеву помог случай. Вскоре после приезда

в Норвегию по рекомендации русского консула его пригласили

на спектакль «Пер Гюнт», спектакль торжественный, посвящен¬

ный памяти Ибсена, оркестром дирижировал сам Григ. В первом

антракте Орлепев увидел молодого человека, выделявшегося

в толпе собравшихся — не то француз, не то грузип, европеец

с чертами Востока, с черными горящими глазами (так в старой

пьесе «Трильби» гримировали гипнотизера Свенгали; но здесь был

не грим, а сама натура). Надо сказать, что и молодой человек

не
отрывал глаз от незнакомого ему иностранца. В следующем ан¬
тракте они познакомились. Орленев представился, и русский эми¬
грант А. А. Мгебров, по его собственным словам, «задохнулся от
радости»,— ведь это был его любимый актер еще со времен суво-
ринских премьер.
Не остался в долгу и Орленев: ему понравилось пе только то,
что говорил этот странный юноша, но и самый ритм его речи,
очень взволнованный и изящно-артистичный, и в тот же вечер он
сказал своим спутникам-актерам, что познакомился с русским
эмигрантом, который, по его впечатлению, принадлежит к «музы¬
кальной половине человечества», общения с такими людьми он
всегда ищет. Сколько было в его жизни таких встреч, начиная
с вологодского сезона двадцать лет назад,— там он сблизился
с безвестным актером на выходах Шимановским, открывшим ему
тайны поэзии театра.
Восторгу Орленева не было предела, когда он узнал биогра¬
фию Мгеброва. Оказалось, что этот изящный юноша, так пла¬
менно увлеченный искусством, скрывается от преследований цар¬
ской политической полиции. Сын генерала, занимавшего видный
инженерный пост в военном министерстве, и одаренной певицы,
дебютировавшей в Мариинском театре и отказавшейся от своего
призвания, чтобы не подмешать карьере мужа, молодой Мгебров
еще в Михайловском артиллерийском училище в Петербурге свя¬
зался с кружком революционно настроенной студенческой моло¬
дежи. Связь эта не оборвалась и когда в чине подпоручика он
поехал на Кавказ. В ноябре 1905 года он вывел из казарм в

Ба-
туме минную роту, чтобы оградить группу бастующих рабочих
от преследований казаков. Это была неслыханная дерзость, за ко¬
торую его должны были немедленно предать военно-полевому
суду. Но очень влиятельный генерал Мгебров, ссылаясь на нерв¬
ную болезнь сына, впредь до выяснения обстоятельств взял его
па поруки и даже умудрился отправить за границу, хотя судеб¬
ное дело против него шло своим порядком.

В Норвегии Мгебров изучал философию в столичном универси¬
тете, пока в его жизнь бурно не ворвался Орленев. Поначалу Па¬
вел Николаевич попросил своего нового знакомого быть перевод¬
чиком и посредником в переговорах с норвежским Национальным
театром. Мгебров не верил в успех орленевской затеи, он знал,
что такого рода эксперименты (совместный русско-норвежский
спектакль) не в духе традиций этой сильной, но консервативной
труппы. Тем более что речь шла об Ибсене, в пьесах которого не
допускались никакие отступления от канона. Но уже на второй
день его знакомства с Орленевьтм от этого скептицизма не оста¬
лось и следа.

Существуют две версии истории триумфального для Орленева
спектакля «Привидения» в норвежском театре: одна — в мемуа¬
рах самого Орленева, другая — в мемуарах Мгеброва. Одна — бо¬
лее эффектная, другая — более достоверная. Орленев, например,
пишет, что знаменитая София Реймерс, игравшая фру

Альвинг,

и молодая актриса, игравшая Регину, когда он пришел к ним

в назначенный час, ждали его в передней с серебряными подно¬

сами, уставленными музейной посудой, и одеты были в кокошники

и душегрейки, как на картинах Маковского. Тому, кто хоть что-

нибудь знает о Реймерс, такой маскарад покажется невероятным.

Может быть, потом, после двух недель репетиций, и было нечто

похожее на эту игру в боярскую Россию. Но первая встреча

Орленева с его норвежскими коллегами происходила совсем по-

иному — в строгой и скромной обстановке дома Реймерс, хорошо

описанного Мгебровым: маленькая комната с изящной мебелью,

книги и картины, кофе и печенье, приготовленное самой хозяй¬

кой, «милая домашность», простота и все-таки некоторая величе¬

ственность премьерши Национального театра.

Возможно, что фру Реймерс согласилась принять Орленева из

любопытства (кто этот русский актер, который осмелился при¬

коснуться к их национальной святыне?), любопытства профес¬

сионального; она была хорошей актрисой, и ее интересовало все

связанное с именем Ибсена и интерпретацией его идей. Орленев

назвал себя и заговорил; Реймерс сразу насторожилась, ее испу¬

гал возбужденный до экстаза тон актера, ей казалось, что в его

одержимости есть какая-то неприятная болезненность. Вполне ли

он здоров, этот красивый белокурый человек, которому па вид

было* лет двадцать шесть — двадцать семь, возраст Освальда из

«Привидений», не больше. И, прежде чем отказаться от

предло¬
жения Орленева, она попросила его сыграть какую-либо сцену
пьесы на его выбор. Он согласился, начал с первого акта и сыграл
всю роль до конца.
Теперь его нельзя было узнать. Он замкнулся, ушел в себя,
лицо его исказила гримаса боли, и руки «словно умерли под гне¬
том давящей все существо несчастного Освальда мысли» 3.
Эти руки и поразили Реймерс, ведь орленевский Освальд был
необыкновенно привлекателен, и тем трагичней был неумолимый
процесс его деградации и умирания. И Реймерс сразу убедилась,
что основой этой роли у русского гастролера являлась не патоло¬
гия сама по себе, в ее нарастающих фазах, а гармония, образ со¬
вершенства, грубо задетый и искаженный патологией.
В игре Орленева были минуты экстаза и были минуты покоя,
и при такой структуре роли ни одна его реплика не осталась не¬
услышанной. И не только потому, что он строго следовал знако¬
мому тексту Ибсена, не допуская никаких купюр. Логика партнер¬
ства двух разноязычных актеров была не формальной, она была
внутренняя, психологическая, подсказывающая и вынуждающая
произносить те слова, которые были единственно необходимы и
единственно возможны в данный момент. Реймерс сказала, что
у нее и у Орленева один счет времени, и уже на первой читке,
повинуясь бессознательному ритму, уверенно и без запинки под¬
хватывала его реплики. Однако полного согласия у них еще не
было. Едва начались совместные репетиции, выяснилось, что
план игры русского актера отличается от принятого в норвеж¬
ском театре.

Те психологические детали, которые непосредственно относи¬
лись к роли Освальда (вроде нервного постукивания по окон¬
ному стеклу), не вызвали разногласий. Споры возникли из-за
портрета камергера; Орленев, волнуясь, доказывал, что без этого
зримого образа прошлого он играть не сможет, ведь по ходу дей¬
ствия он с портретом беседует, задает ему вопросы, злится на
него, угрожает ему (замахивается трубкой). Норвежские актеры
возражали: чего ради фру Альвинг станет вешать на самом вид¬
ном месте в своем доме портрет ненавистного ей человека, память
о котором так для нее обременительна? Находчивый Орленев
мгновенно ответил: «А зачем тогда она строит приют и дает ему
имя камергера и, более того, приглашает сына на торжество от¬
крытия этого приюта?» Нет, портрет камергера — очень важная
подробность, напоминающая о двойной жизни дома Альвингов:
одной — видимой и благообразной, и другой — скрытой и таящей
в себе ложь и фарисейство. Эти доводы возымели свое действие,
и «Привидения» с участием Орленева шли в Норвегии в его ре¬
жиссерской редакции.

Об успехе актера в этом спектакле я уже писал в одной из
предшествующих глав книги и ссылался на отзыв «Дагбладет».

Могу только добавить, что успех шел нарастающей волной и что
газеты единодушно писали о всечеловечности искусства Орле¬
нева: он был русский и прежде всего русский, и он был норвежец,
и он был француз. Тем интересней, что журнал «Театр и искус¬
ство», на страницах которого из номера в номер печатались сен¬

сационные заметки о неудаче орленевской гастрольной поездки
в Америку, о его банкротстве, о его аресте, о его спешном отъ¬
езде, так откликнулся на триумф актера в Норвегии: «П. Н. Ор¬
ленев выступил в Христиании в роли Освальда в «Привидениях» 4.
И ни слова больше. Хорошо, что корреспондент газеты «Русское
слово» оказался более объективным и русские читатели узнали
из его телеграммы правду о норвежских гастролях Орленева:
«Христиания. 5/18. Смелый опыт артиста Орленева играть роли
Ибсена на норвежской сцене увенчался полным успехом. Газеты
отзываются восторженно. «Verdens Gang» пишет: «Представле¬
ние долго не изгладится из памяти»; «Morgenbladet»: «Гений тол¬
ковал гения»; «Dagbladet» сожалеет о невозможности видеть Ор-
ленева в других пьесах Ибсена» 5. Долго-долго выходил Орленев
на вызовы, и к аплодисментам публики присоединилась и труппа.
Он был опьянен успехом и, чтобы продлить эти счастливые
минуты, отказался от участия в официальном ужине с его обяза¬
тельным ритуалом. Он не искал уединения, но ему нужны были
после потрясений этого дня слушатели, которые бы его поняли
с полуслова. Испытывал ли он когда-нибудь такое чувство пол¬
ного освобождения, как в тот норвежский вечер лета 1906 года?
Оп шел издалека к этой вершине, и вот он ее достиг. Теперь
у него было время жатвы, можно было перевести дух, дать себе
волю, погулять, покуражиться... А он боялся пауз в разбеге и,
если не был пьян, боялся эпикурейства, ему нужна была в работе

преемственность, непрерывность, одна волна, набегающая на дру¬
гую. И мог ли он в тот момент подъема для своей исповеди найти
лучшего слушателя, чем «милый Сашенька» Мгебров, такой же,
как и он, бунтарь и бродяга?
В начале ночи они пришли в большое кафе, расположенное
поблизости от Национального театра. Их там знали и усадили за
столик для самых почетных гостей. Они пили кофе вперемежку
с вином, и их беседа затянулась до рассвета. Правильней было
бы назвать эту беседу монологом Орленева; он говорил, Мгебров
подавал немногословные реплики. Через двадцать три года в своих
воспоминаниях Мгебров подробно опишет эту ночь в Христиании:
постепенно вокруг их столика столпились безмолвные лакеи (ув¬
леченный своими мыслями Орленев их не замечал) и «с откры¬
тыми ртами смотрели на лицо Орленева, не понимая, конечно,
ничего, но не имея в то же время сил оторвать от него взгляда,—
так необычайно для них возбужденно и замечательно оно было» 6.
Наступил рассвет, кафе наконец закрыли. Они вышли, сделали
несколько шагов; у памятника Ибсену, поставленного ему еще
при жизни, вконец обессилевший Орленев прилег на скамейку и
заснул. Мгебров уселся рядом, чтобы оберегать его покой.
Появились первые прохожие, их удивили эти эксцентричные
ипостранцы — один спящий и другой бодрствующий на площади
у подножия памятника. Вокруг постепенно собралась толпа, и
теперь заговорил Мгебров. Под впечатлением вчерашнего спек¬
такля, выпитого вина, длившегося несколько часов монолога

Ор¬
ленева о новом искусстве русский юноша на норвежском языке
произнес страстную речь о Бранде и его нравственных требова¬
ниях, речь, которая почему-то не показалась смешной занятым
людям, торопившимся на работу. Вероятно, потому, что это был
не только митинг, но еще и театр. Неожиданно подъехал экипаж
с полицейскими, любезно улыбаясь, они спросили: не будет ли
прославленный господин Орленев так добр и не согласится ли
проследовать в свой комфортабельный номер в гостинице? Он со¬
гласился, и на этом кончились события той ночи, когда Орленев,
делясь своей мечтой, впервые заговорил с Мгебровым о «третьем
царстве» как о высшей цели художника.
Что же такое «третье царство» и прав ли был Е. М. Кузне¬
цов, упрекая Орленева в пропаганде «бредовой идеи о некоем
искомом мировом театре», готовом растворить в своей любви на¬
роды? Во вступительной статье к книге Мгеброва этот известный
критик безжалостно писал про живого Орленева (заканчивавшего
тогда свои мемуары), что он погиб, пустившись в «обманчивое
плавание в обманчивые дали»7, в поисках несбыточных миров.
Действительно, ясности в мечтательном понятии «третье цар¬
ство» вы не найдете у Орленева. Это была своего рода утопия
о нравственном театре, поставившем себя на службу общим це¬
лям угнетенного человечества.
Еще в молодости Орленев прочитал у Достоевского в легенде
о великом инквизиторе, что у человека есть три вечные потребно¬
сти, три вопроса, включающие «всю будущую историю мира»:

по¬
требность в хлебе («Накорми, тогда и спрашивай с них доброде¬
тели!»), в знании («Нет заботы беспрерывпее и мучительнее для
человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред
кем преклониться») и во всемирном соединении («Устроиться не¬
пременно всемирно»). Вот этой третьей потребности он и хотел
посвятить свое искусство. И была ли в его наивном апостольстве
какая-либо пагуба? Не думаю. А польза? С. Гинзбург в книге
«Кинематография дореволюционной России» высказывает мнение
(со ссылкой на Ж. Садуля и Л. Джекобса), что психологическая
игра Орленева во время его американских гастролей оказала
влияние па патриарха американского кинематографа Гриффита8.
Очень любопытное замечание в связи с темой «всемирного соеди¬
нения». Но это ведь только частность: понятию «третьего цар¬
ства» Орленев придавал, скорее, философско-этическое значение,
чем профессионально-актерское.
Самое это понятие Орленев, видимо, заимствовал в каких-то
публицистически-философских книгах конца прошлого века.
А может быть, у Брандеса, который в своем ибсеновском цикле
писал о том, какое влияние на норвежского драматурга оказало
«современное пророчество» о слиянии язычества и христианства
в «третье царство», знаменующее их примирение и союз9. Сочи¬
нения Брандеса Орленев читал и даже конспектировал, по такой
чисто религиозный уклон мысли не мог его заинтересовать, ника¬
кого влечения к теологии он пе испытывал. Была еще одна версия

орленевского «третьего царства»: царство государево, царство
божье и третье, высшее, с некоторым толстовским оттенком —
«царство божье внутри иас». В мемуарах и письмах Орленева
нет таких стройных логических схем. Его рассказ о «третьем цар¬
стве» дошел до нас в записи Мгеброва. При всей беглости этого
изложения кое-какие важные сведения мы можем из него из¬
влечь.

«Третье царство» — это духовное единение актера и зрителя,
общий их праздник, заражающий языческой радостью жизни са¬
мых обездоленных. У орленевской утопии есть четкая граница
между богатыми и бедными, между искушенными и простодуш¬
ными. Он, как и Станиславский, очень дорожил «неблазирован-
ным» зрителем, то есть наивным, не испорченным влиянием го¬
родской культуры в ее мещанской ветви. Отсюда рано пробудив¬
шийся и постоянный интерес к театру для крестьян. «Мы играем
так, как никто и нигде в мире — и это в самых, понимаете ли,
Сашенька, обиженных богом, далеких и глухих местах» 10,— го¬
ворил он Мгеброву о своем будущем театре. Искусство, к кото¬
рому он стремился, не популяризация, не балаган, не разменная
монета; это тот же храм, жречество, «божий дар», но не надмен¬
ный и поглощенный собой, а щедро отданный людям. И для пол¬
ноты слияния с аудиторией он откажется от платы за вдохнове¬
ние, от унизительного принципа купли-продажи. В доказательство
того, что его план не пустая мечта, он касается в беседах с Мгеб-
ровым и хозяйственной стороны этого романтического

предприя¬
тия:'«Народу— все даром... А деньги у помещиков... у бога¬
чей. .. И им уж не даром. Нет! Шалишь!.. хочешь смотреть нас,
неси... неси.. золото,— выворачивай толстые карманы... Здесь
ни одного жеста без денег...» п. Тенденция ясная, хотя пути ее
претворения крайне смутные.
Русский актер хочет служить «всемирному соединению», ни¬
когда не забывая русского мужика, восхищаясь его стихийной
«каратаевской» мудростью сердца. Правда, есть еще одна катего¬
рия зрителей, допущенных им в его «третье царство», и если
театр для крестьян обращается к России, только подымающейся
к просвещению, то на другом полюсе оказываются те, кто оли¬
цетворяет это просвещение в его наивысшем звене, как, напри¬
мер, Чехов, Плеханов, Кропоткин. И во всех случаях оружием
его искусства должна быть не проповедь, а песня, не поучение,
а идущая от сердца любовь! После этих встреч и бесед Мгебров
стал одним из самых преданных сотрудников Орленева, при том,
что в их отношениях были периоды большей и меньшей близо¬
сти: он уходил от него в Художественный театр, потом к Комис-
саржевской и вернулся весной 1910 года, взяв на себя обязанно¬
сти руководителя крестьянского театра в Голицыне, под Москвой.
В Норвегии Орленев прожил несколько недель, его путеше¬
ствие слишком затянулось, и он шутя говорил, что английский
язык не выучил, а русский стал забывать. Он задержался в Хри¬
стиании только потому, что хотел посмотреть «Бранда» в Нацио¬
нальном театре. Сезон кончился, лето было в разгаре, и, чтобы
выполнить просьбу Орленева сыграть «Бранда», надо было хоть

на один день собрать разъехавшуюся на отдых труппу. Фру Рей-
мерс взяла на себя все хлопоты, и спектакль состоялся. С той
минуты, как раскрылся занавес и он увидел актера в гриме
Бранда, все, что потом происходило на сцене, удручало его своей
тяжеловесностью и безвкусностью («хотел сперва бежать, куда
глаза глядят, а потом всей силой своей воли заставил себя выпить
отраву чаши до конца» 12). Провал «Бранда» был и для него про¬
валом. Зачем он взялся за эту пьесу? Если такая неудача по¬
стигла соотечественников Ибсена, что ждет его? Врать в таких
случаях он не мог и быстро, даже не попрощавшись, ушел из
театра; его товарищи объяснили норвежским актерам, что Орле¬
нев внезапно и тяжело заболел, и от его имени поблагодарили
труппу.

Все обошлось благополучно, но больше задерживаться в Хри¬
стиании он не хотел, да и не мог: денег у него оставалось ровно
столько, сколько нужно было, чтобы добраться до Москвы. За его
гастрольное выступление в «Привидениях» дирекция заплатила
две тысячи крон (примерно тысячу рублей), но он отказался от
гонорара и просил перевести эти деньги в фонд памяти Ибсена.

Тогда, чтобы выразить свои чувства, дирекция подарила ему
трубку Ибсена, ту самую трубку, которую по традиции уже много
лет курили все актеры, игравшие Освальда в Национальном
театре.

С этим дорогим сувениром и большим американским чемода¬
ном он приехал в Москву. Хорошо, что извозчик на вокзале знал
его в лицо, так же как и знал, что этот знаменитый актер ни¬
когда не торгуется и платит щедро. Орленев доверительно сказал

ему, что у него в бумажнике только крупные купюры, и попро¬
сил дать взаймы рубль, чтобы расплатиться с носильщиком. Из¬
возчик, не колеблясь, деньги дал, правда, ему показалось стран¬
ным, почему при таком богатстве Орленев выбрал какую-то вто¬
роразрядную гостиницу на Сретенке. Тайна эта быстро проясни¬
лась, в этой захудалой гостинице у Орленева был давнишний
знакомый — расторопный и надежный комиссионер, готовый ока¬
зать любую услугу. Орленев позвал его к себе в номер, быстро
распаковал чемодан, достал два костюма, сшитых в Америке
у самого дорогого нью-йоркского портного, и отправил их в за¬
клад.

Извозчик, терпеливо дожидавшийся у подъезда гостиницы, по¬
вез комиссионера в ломбард. Там оценщик, которому, видимо, не
очень нравилась американская мода, дал под залог двух неноше¬
ных заграничных костюмов двадцать девять рублей с копейками.

Эту сумму следовало по-рыцарски разделить между извозчиком,
комиссионером и самим Орленевым. Он оставил себе всего не¬
сколько рублей для пропитания и на телеграмму антрепренеру
Судьбинину в Рязань с предложением своих услуг. Все опять
надо было начинать с самого начала, и он думал о капризах своей
судьбы и о вечном круговороте, из которого никак не может вы¬
браться.

«Иногда на меня находят настоящие припадки бешенства,
приводящие в ужас окружающих меня людей» 13. Откуда у него
эти приступы ярости? Может быть, оттого, что он уже не чув¬
ствовал себя молодым? Может быть, оттого, что слишком нагляд¬

ным был контраст между его норвежским взлетом и положе¬
нием бездомного актера без куска хлеба, хлопочущего об анга¬
жементе? Правда, ярость Орленева в те годы редко сменялась
унынием и упадком воли. Напротив, она подхлестывала его
энергию. И когда антрепренер Судьбинин прислал ему из Рязани
любезную телеграмму и деньги, он решил вернуться к «Бранду».

Скверно, что в Норвегии провалили эту пьесу, но ведь он сыграет
ее по-другому, он вдохнет в нее жизнь и откроет России еще не
понятого Ибсена.

Чтобы всерьез взяться за «Бранда», нужны были деньги на
жизнь и время на сборы новой труппы. В Рязани его выступле¬
ния прошли хорошо, он приободрился и отправился по очеред¬
ному гастрольному маршруту. Но уже в начале июля его имя
опять замелькало во всех газетах. По пути в Пензу вместе со
своими товарищами он попал в Сызрань и оказался там в день
пожара, наполовину уничтожившего этот старый город, сплошь
застроенный деревянными домами. Картина бедствия, судя по
описаниям очевидцев, была апокалиптическая: «Безумная па¬
ника, отчаяние, горе, смерть на каждом шагу и стонущий ураган
огня, охвативший в бешеном ветре город со всех сторон. Треск,
обвалы домов, церквей, падение с колоколен колоколов и огнен¬
ные листы железа, летающие в воздухе, как пушинки, под дав¬
лением сгущенного горячего воздуха» и т. д. В огне погиб и
местный театр, но, поскольку Орленев в Сызрани был проездом,
в первых сообщениях о пожаре его имя не упоминалось. Зато
потом оно прибавило сенсационность описаниям этого стихийного
бедствия со многими жертвами.

«Саратовский листок», например, сообщил, что среди

публики

на сызранском вокзале «находился артист Орленев, но спасся ли

он — неизвестно, так как... вокзал сгорел от взрыва пороховых

погребов и много публики погибло — иные в пламени, а других

подавили ногами, лошадьми». Сообщение это подхватили газеты

со всех концов России, перепечатал его и журнал «Театр и искус¬

ство», не пожалевший строк для красочных подробностей о «сы-

зранском избиении» актера. Дошла эта весть и до Америки, где

газеты, со ссылкой на агентство Ассошиэйтед Пресс, печатали за¬

метки с такими броскими заголовками: «Толпа нападает на рус¬

ского актера. Павла Орленева принимают по ошибке за беглого

монаха и едва не убивают» *.

Что же произошло на самом деле? В конце дня 5 июля

1906 года, через несколько часов после приезда в Сызрань, Орле-

нев и его товарищи, убедившись, что пожар, начавшийся на окра¬

ине, уже захватывает центральную часть города и что с разбу¬

шевавшейся стихией никому не справиться, да и некому справ¬

ляться, бегом кинулись в сторону дальнего вокзала. Им нужно

было пройти полем большое расстояние. Рядом с ними двигалась

возбужденная толпа, странные костюмы актеров — смесь амери¬

канского и рязанского, клетчатые пиджаки буро-красного цвета

и мещанские картузы — вызвали у погорельцев подозрения.

В толпе было много пьяных, и кто-то крикнул: «Держи их,

держи! Это злодеи — поджигатели!» Разъяренные люди наброси¬

лись на Орленева и его труппу, актеры пытались объясниться,

но
никто их не слушал, толпа уже ревела. В это время откуда-то из
темноты возник обоз пожарных, позорно бежавших из города;
чтобы снять с себя вину и дать выход чувствам толпы, они наки¬
нулись на бедных актеров.
Н. И. Орлов, актер и режиссер труппы Орленева, подробно
описал эту сцену расправы в «Театре и искусстве»: «Тут было
все: и оглобли, и колья, и удары обухом топора, и крики: на
смерть, на смерть, бей поджигателей!» и. Их били и грабили, от¬
нимали часы, кольца, серьги, не брезговали и сапогами. Орленеву
и Орлову досталось больше всех, потому что они, пока только
могли, уверяли озверелых хулиганов, что ни в чем не повинны.
Потом и они замолчали... Казалось, все было кончено. И так оно
и случилось бы, если бы в потоке погорельцев, устремившихся
к вокзалу, не нашлась одна молодая женщина, которая узнала
Орленева и заступилась за актеров. Ее пронзительно звонкий го¬
лос прозвучал так непоколебимо твердо, что пожарные поспе¬
шили убраться.
* Тот же «Саратовский листок», путая вымысел с правдой, сообщил,
что «выбежавший из театра во время репетиций и одетый в длинный
плащ» Орленев был принят толпой за «монаха-поджигателя. Его жестоко
избили и столкнули в горящие развалины...».
Жертв погрома доставили на телегах на вокзал, где им ока¬
зали первую медицинскую помощь. Потом их поместили в пензен¬
скую больницу, а спустя еще некоторое время известный киев¬
ский хирург прооперировал Орленева, и он поехал долечиваться
и играть в Одессу, откуда корреспондент «Театра и искусства»

Восходов сообщил: «Приехал на гастроли П. Н. Орленев с раз¬
битым черепом, весь израненный, в синяках. Сердце надрывается,
глядя на измученного, избитого Орленева. По скверной привычке
«строгого» рецензента не поверил, пока не вложил персты в раны
его... И больно же бьют в городе Сызрани «поджигателей-арти-
стов». Этот дотошный рецензент, которому надо было увидеть
раны Орленева, чтобы поверить в их существование, заканчивает
свою заметку словами о том, что талант актера не оскудел от
перенесенной травмы: в монологах и длинных диалогах он «про¬
сто очень хороший актер», а в чем он превосходит всех других —
так это в искусстве «единой фразой, как электрическим рефлек¬
тором, осветить сразу целое царство мыслей» 15.

Сызранское избиение дорого обошлось Орленеву, он долго по¬
том страдал головными болями, и эти мучительные приступы бы¬
вали у него до конца жизни. Но в беседах с друзьями он не раз
говорил, что ощущение близости и неизбежности смерти, которое
он испытал тогда в Сызрани, кое-чему его научило. В Норвегии
ему рассказывали, что долгое время парализованный и лишен¬
ный дара речи Ибсен в состоянии агонии вполне внятно произ¬
нес слово «напротив» и умер. Орленев не знал, так ли было на
самом деле, и не старался это выяснить. Его поразило само слово
«напротив»: что оно должно значить, какой в нем скрыт итог?
Жизнь, прожитая наперекор обстоятельствам? Одиночество,
непонятость и неуступчивость в идее, которую он избрал? Бун¬

тующая совесть и ненависть к компромиссу и сделкам, какую бы
выгоду они ни сулили? Нравственный императив как философия
жизни и искусства? Боже мой, как не хватает ему этой твердости
духа! Израненный, истекающий кровью, неподвижный, под ноч¬
ным небом в чистом поле где-то под Сызранью он дал себе слово,
что если выживет, то обязательно сыграет Бранда, ибсеновского
героя, цельность и целеустремленность которого он ставил себе
в пример; он всегда в искусстве выражал себя, теперь он наме¬
рен перешагнуть через себя, исправить себя!
Позже в мемуарах оп так и напишет, что сызранская трагедия
дала толчок его мозгам 16, и, едва оправившись после увечий, он
стал с еще большим воодушевлением репетировать «Бранда». Ре¬
петиции эти длились долго, больше года. Он снова объездил всю
Россию, собрал труппу, где рядом с профессиональными акте¬
рами были случайные люди, в большинстве — неудачной судьбы:
бывший офицер, паровозный машинист, священник, цирковой
артист — чудаки и мечтатели, для которых встреча с Орленевым
стала последним островком надежды. С этой многолюдной и по¬
стоянно обновляющейся труппой управляться было нелегко, но
интересно. Репертуар у него был прежний, иногда он ставил
«Бранда», пока не часто, работу над ним считал еще не закон¬
ченной. В 1907 году в Екатеринославе, после представления
«Бранда», он встретился с тогда еще совсем юной гимназисткой
Татьяной Зейтман, вскоре ставшей его преданной подругой, ак¬
трисой Татьяной Павловой, в дальнейшем — одной из звезд

италь¬
янского театра.
Даже театралы старшего поколения теперь плохо ее помнят.
Перед революцией она была многообещающей молодой актрисой.
В неизданных мемуарах актера Сумарокова приводятся некото¬
рые биографические данные о ней 17. После нескольких лет уче¬
ничества и первых опытов в труппе Орленева она служила в про¬
винции у антрепренера Беляева, в 1913 году попала в Москву,
в основанный К. А. Марджановым и недолго просуществовавший
Свободный театр. Лучшей ролью Павловой той ранней поры была
Касатка в одноименной пьесе А. Н. Толстого — отчаянная дере¬
венская женщина, загубленная Петербургом и его соблазнами и
исцеленная впервые испытанным чувством всепоглощающей фа¬
тальной любви. Эту бенефисную роль с избытком падрывности
молодая актриса играла в интеллигентной манере, без нажима и
утрировки.
Вскоре после революции Павлова вместе с мужем, актером
оперетты Вавичем, уехала за границу, там застряла, судьба ее
забросила в Италию, где она легко ассимилировалась в чужой
среде, с поразительной быстротой изучила язык в его тонкостях,
необходимых для ее профессии, и уже в 1923 году создала свою
итальянскую труппу с заметным уклоном в русский репертуар:
на сцене этого театра шли пьесы Островского, Горького, Андреева
и некоторых советских авторов (например, Катаева). В последую¬
щие годы Павлова стала видным театральным педагогом и рабо¬
тала в Национальной академии драматического искусства в Риме.

В пятидесятые и шестидесятые годы занималась режиссурой и
поставила много опер в театре «Ла Скала» («Борис Годунов», «Сорочинская ярмарка», «Каменный гость» и другие). Чтобы дать представление о месте Павловой в итальянском искусстве, я сошлюсь на два интересных документа — письмо Немировича-Данченко и интервью Витторио Де Сика.

Осенью 1931 года Павлова пригласила Немировича-Данченко в Турин па репетиции и премьеру его старой пьесы «Цена жизни» в своем театре. Он принял это приглашение и две с половиной не¬дели провел в Италии. «В Турине я и моя пьеса имели успех ошеломляющий»,— писал он из Берлина О. С. Бокшанской, от¬давая должное добросовестности итальянских актеров и их пре¬данности своему делу. Очень большое впечатление на него произ¬вела игра Павловой, и он назвал ее отличной актрисой: «Кроме Пашенной, у нас такой уж нет. В Италии она считается лучшей итальянской актрисой и ее труппа лучшей в Италии» 18. Мы знаем, что Немирович-Данченко не был щедр на такие похвалы.

И еще одно важное признание. Корреспондент журнала «Ис¬кусство кино» попросил итальянского режиссера Витторио Де Сика в один из его приездов в Москву рассказать о первых шагах в искусстве. Он ответил, что родители готовили его к профессии бухгалтера и он получил соответственную подготовку. «Об актер¬ской карьере я и не думал до встречи с моим старым другом Джино Саббатини, который играл в труппе Татьяны Павловой. Он познакомил меня с ней, и я стал получать за выходные роли 28 лир в день *. Татьяна Павлова стала моим первым режиссе¬ром, моим учителем... Мне было двадцать лет, и она

отнеслась ко мне, как к сыну. Немирович-Данченко, ее большой друг, при¬езжал к нам в театр на репетиции. Я сохранил к ней привязан¬ность и признательность на всю жизнь». Далее Витторио Де Сика сказал, что Татьяна Павлова была для него как бы «эхом великой школы» русского театра и благодаря ее урокам он хотел бы «счи¬тать себя итальянским учеником Станиславского и Немировича-Данченко» 19. Так неожиданно в одной точке скрестились разные эпохи и разные культуры.

А началась артистическая жизнь Татьяны Павловой в тот ве¬чер, когда юная Зейтман после представления «Бранда» пришла к Орленеву за кулисы и он, пораженный ее сходством с Аллой Назимовой, согласился наутро прослушать, как она читает стихи.

Работая над этой книгой, я обратился с некоторыми вопросами к жившей тогда в Риме актрисе. У нас завязалась переписка, и по моей просьбе она написала воспоминания об Орленеве, кото¬рые в отрывках, в переводе с итальянского, я здесь привожу.

«Только с большим волнением и грустью я могу говорить о сказочно далеком времени, когда моя жизнь соприкасалась с жизнью и искусством того, кто был великим Орленевым. Я пишу о нем, и мне кажется, что возвращаются ясные дни моей юности, дни моего бегства в театр, который был и остается до сих пор главным смыслом моей жизни. Я расскажу здесь о том, чему в ранней юности была свидетельницей и что теперь, обогащенная

* Первая роль Де Сика в труппе Т. Павловой была бессловесной — ла¬кей в комедии Косоротова «Мечта любви».

опытом и зрелостью души, постараюсь объяснить; буду говорить правдиво, иногда с иронией, но всегда с глубоким

восхищением
и уважением к его искусству».
Татьяна Павлова начинает издалека — с описания детства.
Она родилась в губернском городе на Днепре, в одном из первых
индустриальных центров на Украине, в семье трудовой, но не
знавшей нужды, с устойчивыми нравственными понятиями, но и
с многими предрассудками, свойственными провинциальной среде
полуинтеллигенции-полумещанства тех лет. В числе этих пред¬
рассудков была и неприязнь к театру. Возможно, что родители
Тани Зейтман время от времени посещали театр, но одна мысль,
что их дочь может стать актрисой, приводила их в отчаяние.
А она еще девочкой, в первых классах гимназии, видела свое при¬
звание в театре и устраивала представления сперва сама для себя
в своей комнате, потом с подружками в старом сарае. Дальше со¬
бытия развивались с обычной в таких случаях последователь¬
ностью: образовался школьный кружок любителей, девочки и
мальчики играли уже пьесы не собственного сочинения, а про¬
фессиональных авторов, вместе, когда была возможность, ходили
в театр, обсуждали новые спектакли и ждали, как светлого празд¬
ника, приезда гастролеров. И вот в Екатеринослав приехал Орле-
нев, слава его была велика и попасть на его выступления было
невозможно, но Тане Зейтман повезло, она дружила с сыном вла¬
дельца театра, и он провел ее за кулисы.
«Мы попали на сцену как раз в тот момент, когда она по¬
грузилась в кромешную тьму и ни один звук, кроме шепота, не
достигал моих ушей. Мой друг, знавший все тайны сцены, под¬
вел меня к окну в первой кулисе... Началось действие, окно

не¬
ожиданно открылось, я увидела Орленева, он внимательно по¬
смотрел на меня. Я и теперь вижу его глаза. А тогда в моем
юном мозгу пронеслась мысль, что я почему-то привлекла его
внимание. Конечно, это было детское самообольщение, по ходу
сюжета актеру полагалось открыть окно! И все же его взгляд,
обращенный ко мне, был долгим, и в нем была необъяснимая
притягательность. Наступил антракт, меняли декорации, послы¬
шались удары молотков рабочих и их голоса; эти голоса восхи¬
щали меня, хотя они были хриплые и приглушенные. Опять стало
темно, действие продолжалось, я по-прежнему стояла у окна, не¬
подвижная, окаменевшая, в то время как глаза актера часто обра¬
щались ко мне. Я слышала его дыхание, он смотрел на меня,
даже тогда, когда находился па противоположной стороне
сцепы...».
Назавтра с помощью своего преданного друга девушка снова
пробралась за кулисы и храбро направилась к уборной Орле¬
лева. «Дверь была открыта, но он не повернулся, не поздоро¬
вался и устремил на меня через зеркало глаза, которые в ту ми¬
нуту более всего походили на глаза Раскольникова. Я испугалась
этого взгляда и неловким движением опрокинула спиртовку, на
которой нагревались щипцы для завивки. Спиртовка тяжело упала
и загорелся ковер. Орленев не сдвинулся с места. Я растерянно
и неумело пыталась затоптать огонь». Со всех сторон уже сбега¬
лись актеры, и как сквозь сон она услышала их голоса: «Паша!
Паша!.. Это Алла!.. Алла Назимова! Это она!» Татьяна Пав¬
лова пишет, что много лет спустя она встретилась в Венеции
с Назимовой, в ту пору актрисой мировой славы, и не нашла в ней
ни одной общей с собой черты. Но тогда в Екатеринославе не

только актеры из труппы Орленева, но и он сам это сходство уви¬
дел («она страшно напоминала мне Аллу Назимову в какой-то
роли» 20) и после некоторой паузы пригласил ее прийти к нему
завтра в гостиницу, чтобы проверить ее актерские способности.
Свидание в гостинице состоялось в присутствии отца Тани
Зейтман. Орленева, видимо, больше заинтересовал отец де¬
вушки — красивый, подтянутый, высокий,— чем она сама. Ей он
только сказал: «Сними шляпу!» «Подумать только, что шляпа
была лучшим украшением моего туалета, старая шляпа матери,
увенчанная веткой свежей сирени, которую я сорвала в чужом
саду и прикрепила лентой, завязанной великолепным бантом.
Очень взволнованная, я сняла шляпу и, как могла, прочла не¬
сколько стихотворений. Орленев выслушал меня с полным без¬
различием и сказал: «Завтра мы уезжаем в Кременчуг». На этом
наше свидание кончилось. Мы ушли, отец и дочь, каждый по¬
груженный в свои мысли. Отец, я видела это по его лицу, был
счастлив, что я провалилась. Я провела ужасную ночь...».
Ранним утром, вместе с друзьями, тоже завзятыми театра¬
лами, она стояла на улице, ведущей к станции, в ожидании про¬
езда актеров. Вскоре они появились. Орленев, заметив уже зна¬
комую ему.девушку, жестом остановил извозчика и пригласил ее
сесть рядом с собой. «Сейчас,— пишет Павлова,— когда я вспо¬
минаю этот далекий эпизод своей жизни, я спрашиваю себя, как
могла девушка из хорошей семьи, воспитанная добропорядоч¬
ными родителями в страхе божьем, осмелиться на такое, да еще
на глазах подружек. Но это было не легкомыслие и не прихоть,
я действовала безотчетно, моими поступками руководила какая-то

внутренняя сила, которая властвует над нами и ведет нас, как судьба!» Она села рядом с Орленевым, и он сказал ей тоном, не допускающим возражений: «Завтра к вам придет от меня чело¬век, он все объяснит и принесет билет на пароход. Итак, до за¬втра!» На что она уверенно и твердо ответила: «До завтра!» На следующий день, притворившись больной, она не пошла в гим¬назию, собрала самые необходимые вещи и вышла па улицу, где ее уже поджидал услужливый «небольшой человечек», он прово¬дил девушку до пристани и посадил на пароход. В Кременчуге ее встречал администратор труппы Орленева.

В гостинице для нее был приготовлен скромный номер, куда ей приносили вкусную еду и книги; она запомнила среди прочи¬танного издания по искусству, открывшие незнакомый ей мир; особое впечатление на Павлову произвела монография о Леонардо да Винчи и итальянском Возрождении. Обстановка в провинци¬альной гостинице была грубо прозаическая, но ей казалось, что ее окружает тайна: в самом деле, она почти ни с кем не виделась, даже на улицу выходила редко, Орленев не появлялся, вокруг мелькали и сразу исчезали какие-то любопытные лица, но она терпеливо сносила это добровольное заточение. Так продолжа¬лось до тех пор, пока не явился знакомый администратор и не сообщил, что ей нужно готовиться к отъезду, вместе со всей труп¬пой. Ее представили очень старой и очень бодрой актрисе Зве¬ревой, которая по просьбе Орленева взяла над ней опеку. В прош¬

лом знаменитая исполнительница ролей старух в пьесах Остров¬
ского, она уже жила на покое, когда Орленев пригласил ее на
роль матери Бранда. В других пьесах Зверева занята не была,
«Бранд» шел редко, и она делила свои неограниченные досуги
с Таней Зейтман (вскоре гимназистка из Екатеринослава приду¬
мает себе псевдоним Павлова, явно тем доказывая свою верность
Павлу Орленеву), которая пока что занимала странное положе¬
ние в странствующей труппе — кандидатки в артистки.
Татьяна Павлова вместе с Зверевой «ездила в больших рус¬
ских вагонах, рядом с ней спала в купе и обедала... Как все ста¬
рухи, Зверева мало спала и много говорила, и первая рассказала
мне очень многое об Орленеве. По правде говоря, это были неве¬
селые и не слишком лестные для него рассказы. «Паша — так на¬
зывала она Орленева — сумасшедший, хотя и великий актер, его
эгоизм не знает границ». С каждым днем все более настойчиво
Зверева предупреждала меня о дурных намерениях Орленева:
в труппе у него уже есть подруга, которую он, видимо, решил
оставить и заменить «в понятных целях» молоденькой девуш¬
кой. Но хитрые и порой справедливые речи госпожи Зверевой
не пугали и не трогали меня. У меня было одно желание — стать
актрисой, во что бы то ни стало. И любая возможная жертва ка¬
залась мне легкой и допустимой, так велика была моя любовь
к театру».
В воспоминаниях Павловой об этом времени остались беско¬
нечные поезда, вокзалы, чемоданы, которые только что успели
распаковать и уже опять надо укладывать, и книги, которые
Орленев посылал ей для чтения и в которых она видела драго¬
ценное свидетельство его внимания к ней. Однажды во время
этих скитаний, проснувшись среди ночи в какой-то очередной

го¬
стинице, она увидела рядом с собой свою мать. Не снится ли это
ей? Мать вела себя решительно, заставила ее одеться и, бросив
все вещи, спуститься в вестибюль, где их ждал отец. Быстрым
шагом они направились на вокзал. Она не услышала от родных
пи слова упрека, только ее свобода теперь была стеснена. Но уже
никакие затворы и запреты не могли ничего изменить. Через не¬
сколько дней, непостижимым образом минуя все препятствия,
к ней явился все тот же «небольшой человечек», вручил листок
с маршрутом труппы Орленева и затем «исчез, как призрак».
И дерзко, уже не соблюдая осторожности, она ушла из дому, на
этот раз ушла навсегда.
В Воронеже на вокзале по выработанному ритуалу ее встре¬
тил администратор труппы, но теперь, доставив ее в гостиницу,
прошел с ней прямо к Орленеву. «Удобно расположившись
в кресле, он пел, аккомпанируя себе на гитаре. Увидев меня, он
закричал: «Тильда, Тильда! Выше голову! Выше!»* Взволнован¬
ная встречей с моим божеством, я, как и он, одетая в матроску,
чтобы скрыть слезы, порывисто закрыла лицо руками, не заме¬
тив, что к ним пристала липкая бумага для мух. От стыда я го¬
това была провалиться сквозь землю, но Орленев держал себя
великодушно и стал отдирать злополучную липучку; чем больше
он ее тянул, тем крепче она прилипала. Наконец, справившись
со своей задачей, он сказал: «Это моя пеневестная невеста. Про¬
водите ее в ее комнату!»
Прежде чем оставить Павлову в отведенном ей номере, адми¬
нистратор, как по волшебству, достал из кармана тетрадку с

тек¬
стом роли Агнес в «Бранде», один из эпизодов которой она до
сих пор вспоминает с волнением: бедная женщина по настоянию
мужа, во имя испытания духа, должна расстаться с вещами
своего только что умершего сына, отдать их цыганке, не помня¬
щей даже, кто был отцом ее ребенка **. Дебютантка тотчас же
принялась за работу, читала роль вслух, учила ее наизусть с ры¬
даниями и истерическими нотками в голосе, пока Орленев не по¬
стучал в дверь и не сказал: «Довольно! Прекрати! Это ужасно!»

* Тильда — героиня пьесы Ибсена «Строитель Сольнес».

** Здесь воспоминания Павловой расходятся с рассказом Орленева.

В своей книге он пишет, что поначалу Павлова играла эпизодические роли

в «Бранде»: мальчика-подростка в толпе, потом несчастную жену дето¬
убийцы во втором акте, потом старуху — мать Бранда и, наконец, безумную
пятиадцатилетнюю девочку Герд — эту роль она провела с особым блеском.
И сразу ушел. Когда Павлова открыла дверь, она увидела его
уже в конце коридора. «Вы можете понять, что после этих слов
я забыла о слезах Агнес и говорила себе: «Теперь меня отправят
домой, и, если это случится, я кинусь в воду!» Но ничего траги¬
ческого не произошло, и вскоре Орлеыев повез труппу в Сибирь.
«Теперь он ехал с нами в одном вагоне и в пути стал зани¬
маться со мной. Он был строг и требователен, не считался с моей
усталостью и пока что не поощрял никакой импровизации с моей
стороны». Более педели длилось это путешествие, и только в Ир¬
кутске начинающая актриса стала произносить реплики так, как
хотел ее учитель; он не скрывал своего удовлетворения и, чтобы
вознаградить дебютантку, разрешил ей выбрать костюм и при¬
ческу по своему вкусу. «Заметьте, что в то время мне не было и
семнадцати лет!» — восклицает Павлова.
После Агнес она сыграла Ирину в «Царе Федоре». Для нее
это было нелегким испытанием; Орленев требовал, чтобы она на¬
шла в себе ни больше ни меньше как царское достоинство осанки.
«Я была девочкой, а он хотел меня видеть доброй, мягкой, но
исполненной величия царицей. Готовила я с ним и роль Гру-
шеньки в «Карамазовых». Хорошо помню, что найти этот образ
он помог мне, указав на знаменитую реплику: «Поклонись своему
братцу Митеньке, да скажи ему... что любила его Грушенька
один часок времени, только один часок всего и любила,— так

чтоб он этот часок всю жизнь свою отселева помнил...» На при¬
мере этих слов он разъяснил мне смысл роли, ввел в мир ин¬
стинктивных, бессознательных порывов этой инфернальной ге¬
роини. Он постоянно искал надежный ключ к Достоевскому,
загадку его двойственности, то мистической, то реалистической
сущности, скрытой в сложных сплетениях его магической акроба¬
тики мысли. В то же время он старался устранить певучесть
моего украинского говора. Он делал это очень деликатно, исполь¬
зуя свои собственные фонетические и дидактические приемы, до¬
биваясь таким образом нужных ему интонаций».

С особенным успехом во время сибирского турне Павлова сы¬
грала Регину в «Привидениях», и по этому поводу Орленев по¬
слал телеграмму ее родителям, предсказывая их дочери большое
сценическое будущее.

«Путешествие по Сибири продолжалось, и часто станции, куда
мы приезжали, находились на большом расстоянии от города.
Как-то нас предупредили, что предстоит ехать лесом, где водятся
волки». Возможно, что корыстные люди так пугали доверчивых
и неопытных актеров в расчете на лишний рубль, но ведь места
там на самом деле были дикие, таежные, только-только сопри¬
коснувшиеся с цивилизацией. «Трудно описать страх, который
я испытала, но я справилась с собой, потому что уже тогда чув¬
ствовала себя солдатом театра».

Постепенно Павлова втянулась в бродячую жизнь гастроле¬
ров. Орленев любил эту беспокойную жизнь и, как пишет мемуа¬
ристка, «избегал в то время появляться в Петербурге и Москве,
говоря, что там нет народа». В дружеской, сплоченной

атмосфере
его труппы он чувствовал себя всесильным хозяином, каждое его
слово было законом. Дела его импресарио шли хорошо, и по¬
всюду, куда они приезжали, им устраивали торжественные
встречи.
«Единственным темным пятном в жизни этого великого ак¬
тера, творца и новатора, была его страсть к вину... Несмотря на
эту пагубную страсть, постепенно надломившую его могучий ор¬
ганизм, в подготовке новых ролей он был упорен, чрезвычайно
внимателен, я сказала бы, педантичен, и долгими часами изучал
также эпоху, в которой происходило действие пьесы, неутомимо
конспектируя книги и другие источники, которые могли быть ему
полезны; это была работа изыскателя. Он не был тем, что назы¬
вается образованным человеком, но сколько, сколько он знал!»
По мнению Павловой, в актерском методе Орленева было не¬
что общее с системой творчества, открытой и обоснованной Ста¬
ниславским и Немировичем-Данченко. Так, например, работая
над ролью, он искал в ней логику непрерывного и целеустремлен¬
ного действия и решающую реплику, которая могла бы стать зер¬
ном образа. Как только это «зерно» прояснялось, он «облачался
в роль, как в знакомое и привычное платье: этим платьем были
слова, мысли, страдания его героя, потому что театральный ко¬
стюм был для него последним делом». Любопытно, что он не гри¬
мировался, как это делают все другие актеры: «жженой пробкой
он подкрашивал себе веки, которые еще больше оттеняли его
добрые и чарующе голубые глаза, весь остальной его грим

был
едва заметным».
Важнейшей стороной таланта Орленева, вспоминает Павлова,
была его необыкновенная музыкальная восприимчивость. Он пом¬
нил ,целые куски симфонической музыки, любил общество музы¬
кантов, летом ездил в Москву и посещал все сколько-нибудь за¬
служивающие внимания концерты. Полагаясь на свой безошибоч¬
ный слух, он находил верный тон в своей игре, понимая, где и
при каких обстоятельствах нужно сделать паузу, когда нужно
подчеркнуть и когда нужно опустить звук. Лучшие его роли были
построены с той внутренней, можно сказать, моцартовской сораз¬
мерностью, которую редко встретишь в драматическом театре.
«В день спектакля, даже если он шел в двухсотый раз, Орле¬
нев жил чувствами своего героя и находился в таком состоянии
сосредоточенности, а иногда и транса до конца последнего дей¬
ствия. Когда он играл Гамлета, еще с утра в постели, со своими
белокурыми волосами и бледным лицом, он был таким, каким
должен быть принц Датский в первой сцене трагедии. Он принад¬
лежал к числу тех людей, которым надо мыслить вслух. Как пра¬
вило, поток его замечаний, его открытий всегда был связан с той
ролью, которую он играл сегодня вечером. Поэтому были дни,
когда он говорил, подчиняясь скачкам настроений Гамлета, в дру¬
гие дни он чувствовал и размышлял, как Освальд. Я не знала
никого, кто бы так работал для того, чтобы не впасть в повторе¬
ние уже сделанного, в олеографию, в подражательность».
«Я была еще девочкой, дебютанткой и никак не могла понять,

каким образом моему кумиру удавалось внезапно менять свою
сущность. Движения его лица, его голоса в любой момент могли
создать тот или иной образ, и он играл так же и в жизни, смущая
и тревожа окружающих. Этим он, конечно, не приносил пользы
своей нервной системе. Но для тех, кто хотел учиться, он был за¬
мечательный учитель. Меня он научил не только обычным эле¬
ментам театрального искусства, ему я обязана и техникой, кото¬
рую не могла бы дать никакая школа».

Татьяна Павлова вспоминает, что, когда в начале тридцатых
годов по ее приглашению в Италию приехал Немирович-Данченко
и участвовал в репетициях написанной им еще в 1896 году пьесы,
он говорил много хорошего по поводу техники актрисы и профес¬
сиональной подготовки ее товарищей по труппе; она же неиз¬
менно ему отвечала, что корни ее искусства — в России и идут от
уроков Орленева, который глубоко повлиял на склад ее ума и
оставил неизгладимый след в ее жизни, будь то ее характер, ее
игра или ее режиссура. Эти уроки пригодились ей и позже,
в годы работы в театральной академии в Риме.

У Орленева была своя, особая система разучивания роли. На
его столе всегда было много остро отточенных карандашей и за¬
писных книжек разного формата. Непосвященному человеку эти
исписанные мелким и четким почерком книжки могли бы пока¬
заться какой-то странной тайнописью. Но никаких тайн здесь не
было: готовя роль, он записывал первую букву каждого слова,
которое должен был произнести, и утверждал, что по этой букве
легко вспоминает слово, а значит, всю фразу, всю реплику.

Так
он заполнял иероглифами десятки страниц, рекомендуя и другим
актерам пользоваться этим приемом мнемотехники. В некоторых
особо трудных случаях он просил Павлову, чтобы она проверила
его память, и, если он пропускал хоть одно слово, она должна
была его остановить, и он терпеливо все начинал сначала (от
услуг суфлера он уже тогда отказался). Павловой не нравился
этот прием запоминания, на ее взгляд, громоздкий и трудный.
Она изучала роли, следуя за логикой их развития, хотя это не
всегда помогало точному запоминанию слов. «Мне казалось, что
мой способ более рациональный, чем тот, который избрал этот
дьявольский Орленев».
По натуре Орленев был человек неуравновешенный, с резкими
переходами от бурного общения к глухой замкнутости. Иногда
подолгу он сторонился даже самых близких ему людей, жил
в уединении.
«С извозчика пересаживался в поезд, с поезда, если мы при¬
езжали вечером, шел прямо в театр, а после окончания спектакля
ходил взад и вперед по комнате, погруженный в мысли, выкури¬
вая бесконечное количество папирос, на каждой из которых были
напечатаны его имя и фамилия. В густом табачном дыму он пил
шампанское и поглощал свою странную еду, которую обычно
ограничивал бутербродом с куском мяса и еще бог знает чем, что
он крошил, как своенравный мальчишка. Он жевал и одновре¬
менно напевал, упоенный полетом своих мыслей...». Обычно в та¬
кие дни уединения он с азартом долгими часами работал над
ролью.
Как только заканчивалась эта странная и в то же время чрез¬
вычайно напряженная подготовка к роли и день спектакля

при¬
ближался, Орленев бросал пить. «Это было не так просто, если
знать его пристрастие к алкоголю, но он так любил свое ремесло
актера, что заставлял себя подчиниться жесточайшей дисцип¬
лине. Теперь, когда роль была готова, он неутомимо повторял ее
и отделывал, внося в этот процесс шлифовки такую нервозность,
что было достаточно даже звона стакана или приглушенного го¬
лоса в коридоре, чтобы он бледнел, взрывался, нервно вскакивал.
В этой атмосфере творчества, экзальтации ума и нервов из де¬
вочки я превратилась в женщину. Я смотрела, слушала этого
великолепного мастера и старалась, как могла, подражать ему...».
«Я еще хотела сказать, что при всей широте натуры и бес¬
печно-легком отношении к деньгам он жил не расточительно, хотя
и останавливался в лучших гостиницах. Если мне, например, слу¬
чалось потерять перчатку, он не торопился купить новую пару».
Он поступал так по соображениям педагогическим, готовя моло¬
дую актрису к будущим испытаниям. «Он хотел подготовить меня
для будущей жизни в многообразии ее проявлений и поэтому по¬
стоянно говорил о грязи, с которой нам приходится сталкиваться.
Тогда эти слова казались мне ненужной жестокостью. Сколько
раз, стоя у окна или за кулисами, разговаривая с ним или наблю¬
дая его игру, я шептала себе: «Да, он бог... великий артист...
но как трудно жить рядом с ним!»
Несколько слов о труппе Орленева. По словам Павловой, она
была не совсем обычной: «Там были старые актеры, хорошие, по

разочарованные, пришедшие к нему в силу стечения обстоя¬
тельств из самых разных кругов общества. Я помню одного свя¬
щенника, которого Орленев убедил снять с себя сан и долго учил,
пока он не стал очень ценным актером. Другие, напротив, бы¬
стро покидали его труппу, потому что работать с ним было не¬
легко, после первых же уроков он становился очень требователь¬
ным и не давал никаких поблажек».

Нелегко объяснить капризы памяти, ее избирательность, ее
устойчивость; много знаменитых людей повидала Павлова рядом
с Орленевым (например, Анатолия Дурова, с которым он был
очень близок), но почему-то особенно ей запомнились ночи, про¬
веденные им с Павлом Самойловым. «В каком-то городе мы ока¬
зались в одно и то же время с этим большим актером. Орленев
пригласил его к себе и в ожидании встречи превратил свою ком¬
нату в выставку отборных дорогих вин, старательно расставляя
бутылки по всем углам. Пришел Самойлов, и, словно сговорив¬
шись, они взяли каждый по бутылке и гитаре и стали петь и
пить... Лились реки игристых и десертных вин, одна песня сме¬
няла другую, и так всю ночь напролет; за окном показался рас¬
свет, они по-прежнему пили и пели, и их охрипшие голоса пере¬
шли в стоны и рыдания. Была в их разгуле богатырская удаль,
была и тоска измученных душ, и говорили они не только о театре
и своей профессии, а обо всем, что тяготило их сердце. Я была
неизменной и единственной свидетельницей этих отчаянных бес¬
сонных ночей...».

Описав встречу двух выдающихся русских актеров и ни¬

сколько не приукрасив их угарно-богемный быт (это были очень
здоровые люди, иначе они не могли бы вынести неделю такого
загула), Павлова замечает, что даже в такие горькие часы дух
этих необузданно стихийных натур не померк до конца и как-то
теплился. «Как это не похоже на европейских актеров; ведь они,
если играют в игру, которую можно назвать «гений и беспутство»,
в глубине души, вне сферы их таланта, мечтают о достатке, о спо¬
койной жизни, полной комфорта, который так превозносит рек¬
лама. Я давным-давно сблизилась с итальянскими актерами, про¬
должаю с ними постоянно общаться и поныне и питаю к ним
большое уважение, но, как мне кажется, их духовный склад не
похож на тот, который я наблюдала в юности, общаясь со знаме¬
нитыми актерами моей земли».

Большое место в воспоминаниях Павловой занимает рассказ
о ее первых режиссерских опытах под руководством Орлепева.

«Все началось так. Однажды он сказал мне: «Я решил распу¬
стить труппу и гастролировать по России, выступая как актер
в постоянных труппах, куда меня пригласят» — и добавил, что
я поеду с ним и буду помогать ему. Я подумала, что речь идет
о моей работе актрисы, но оказалось, что мне поручают режис¬
суру спектаклей. Если я скажу, что испугалась, услышав такое
предложение, то очень слабо выражу свои чувства. Орленев не
обратил внимания на мой испуг и с большим терпением стал со
мной заниматься».

Орленев познакомил Татьяну Павлову со своими взглядами
на искусство режиссера; особенное значение он придавал поня¬
тию ситуации, диктующей необходимость выбора, от которого

зависит судьба героя и движение драмы,— как ее найти, как ее
сыграть? Но главное, чего он от нее требовал,— это дать тон арти¬
стам, утишить аффектацию их речи, выработанную долголетней
провинциальной привычкой, построить так ансамбль, чтобы ему
было приятно и удобно играть.
Он дал ей и несколько уроков тактики: «Не бойся, держись
смелей! Заставь их поверить в себя! Скажи им точно, обязательно
по памяти, не заглядывая в бумажку, что они должны делать,
сцена за сценой, и тогда они будут слушать тебя. Если они будут
говорить манерно, с деланным пафосом, поправь их, сошлись на
меня, скромно и просто произнеси ту же самую неудавшуюся
реплику. И, пожалуйста, не путай их имена!» Так, тоже под эги¬
дой Орленева, началась ее режиссерская карьера, продолжав¬
шаяся долгие годы.
«Не так легко писать воспоминания о великих актерах»,—
признается Павлова и просит простить ей «зигзаги в изложении».
Но итог ее разрозненных наблюдений от этого не меняется: «За
многие годы жизни через мою артистическую уборную прошло
немало знаменитых людей, с которыми я обменивалась мыслями
и взглядами. В миланском театре «Ла Скала» я встречалась со
звездами мирового искусства. И с уверенностью могу сказать, что
среди них не было никого, кто был бы похож на Орленева, с кем
его можно было бы сравнить. Он, как никто другой, жил одной
безудержной любовью к театру, и любовь эта полна была страсти,
смирения и гордости».
«Много лет спустя я узнала, что Орленев женился и у него
родились две дочери. Мне кажется, что с этого времепи он вел

более спокойную, более размеренную жизнь. Но впоследствии мне

сообщили о его душевной болезни. Может быть, как раз благопо¬

лучная и слишком замкнутая жизнь и стала для него последней

психической травмой. Он слишком привык к своим песням под

гитару, к бессонным ночам с друзьями, к вечному и беспокойному

бродяжничеству.

.. .Мне хочется верить, что в минуты смерти Орленева к нему

вернулась его душа, как и светлое величие его искусства».

Так кончается рукопись Татьяны Павловой, которую она

любезно предоставила автору этой книги *.

* Эти строки уже давно были написаны, когда в итальянской печати

появилось сообщение о смерти Татьяны Павловой. Автор некролога в га¬

зете «Унита» 8 ноября 1975 года пишет, что, поселившись в Италии, Пав¬

лова создала свою труппу и ее постановки, близкие к традиции Станислав¬

ского, вызвали оживленный интерес. Постановки эти, говорится в некро¬

логе, при всем их своеобразии, несомненно, оказали влияние на итальянский

драматический театр, переживавший тогда полосу застоя, и указали путь

к режиссуре в ее современном понимании. В репертуаре Павловой рядом

с русскими авторами было много и итальянских: например, Уго Бетти,

в послевоенное время — Коррадо Альваро («Долгая ночь Медеи»). Особо

отмечена игра Павловой в роли матери в «Стеклянном зверинце» Т. Уиль¬

ямса в памятной постановке Лукино Висконти (1946). В пятидесятые-шести¬

десятые годы Павлова посвятила себя оперному искусству и поставила ряд

спектаклей в «Ла Скала», в флорентийской и римской опере и т. д. Рабо¬

тала она также и для телевидения.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Орленев и Павлова — их роман и его уход. Продолжение работы над ролью Бранда. Афоризмы Ибсена. Конкретная среда в драме и мир ее символов. Ялтинское открытие. Бранд — человек двух стихий. Первая и вторая редакции пьесы. Трудности роли. Отступление от Ибсена. Мнение критики. Беседа с Орленевым в «Нью-Йорк глоб». Знакомство с Тальниковым. Работа над текстом «Гамлета». Некоторые новшества в толковании трагедии. «Это моя самая большая и захватывающая работа». Долгие месяцы исканий. Поездка в Швейцарию. Русская колония в Женеве. Два спектакля. Встреча с Плехановым. Разговор за кулисами. Оценка роли Раскольникова. Прогулки по городу. Рабочие конспекты по «Гамлету». Почему он взялся за Шекспира. Раскольников и Гамлет. Композиция трагедии. Переписка с Сувориным. Орленев и Марджанов. Наблюдения и замечания к «Гамлету». Время в трагедии. Монологи, сочиненные Орленевым. Его режиссерские искания. Монолог Гамлета и 66-й сонет. Почему Гамлет не удержался в репертуаре Орленева?

Одно уточнение к предыдущей главе. По долгу биографа я обязан напомнить, что роман Орленева и Павловой не был таким безмятежным, как это может показаться читателям. Самый факт, что провинциальная девушка, почти подросток, повинуясь своему чувству, пришла к нему за кулисы, не произвел на него особого впечатления, поклонницы у него были всех возрастов.

Почему же все-таки он обратил на нее внимание? Мне кажется, что Орленева поразил неожиданный контраст хрупкости и отчаянной отваги у этой гимназисточки из Екатеринослава — за ее инфантильностью он угадал задатки сильного и фанатичного характера. Что ждет ее впереди: может быть, она, как легендарная Засулич, про которую он много читал в заграничных

изданиях
па русском языке, будет стрелять в градоначальников? А может
быть, станет артисткой, хотя ее художественные способности не
вполне были ему ясны? И он решил, что в его странной труппе
найдется место и для этой похожей на Назимову девушки: он
будет к ней присматриваться, пробовать на разные роли, авось
что-нибудь получится.
В тот момент больше ей ничего не нужно было, так была
она поглощена своей любовью к Орленеву, так одурманена запа¬
хом кулис. Но праздник с его ощущением перемен и новизны
быстро прошел, и «неневестпая невеста» затосковала. Орленев
либо ее вовсе не замечал и смотрел невидящими глазами, либо
запугивал опасностями, которые ждут молодую женщину, избрав-
шую театр своей профессией. Он охотно давал ей уроки и учил
актерской технике, но это были уроки без души и без улыбки,
некая обязательная процедура, предписанная распорядком дня
в труппе. Откуда взялась эта механичность, несвойственная ак¬
теру Орленеву? Словно он нарочно придумал себе маску стро¬
гого учителя, чтобы держать на почтительной дистанции моло¬
денькую ученицу.
Могла ли она знать, что так он тренировал себя для трудной
роли Бранда, этого мятежника-идеалиста, ради высокой, я бы
сказал — стерильной чистоты духа поправшего земные чувства.
Орлепев как бы моделировал в жизни свою задачу на сцене, и
юная актриса служила подопытным материалом для его психоло¬
гического эксперимента. Но и без этого знания она хорошо пони¬
мала, что Орленев относится к ней не более чем терпимо, как
к самой рядовой актрисе его труппы.

Несколько позже, скитаясь по России, они встретились в Риге с Мгебровым, тогда служившим у Комиссаржевской. К тому времени Павлова как актриса уже заметно выдвинулась, но ее положение в труппе мало изменилось. Орленев по-прежнему был с ней сдержанно сух, сохраняя тон, исключающий всякую бли¬зость, и она по-прежнему горевала и не знала покоя. Мгебров отнесся к ней участливо, и, проникнувшись к нему доверием, она со слезами на глазах рассказала, как «ей бесконечно тяжело с Павлом Николаевичем, но уйти от него она не в силах, потому что безумно его любит и много получает от него как от худож¬ника и человека, несмотря ни на что» Итак, ее любовь была горестно безответной.

И вдруг все изменилось: Павлова стала первой актрисой труппы, подругой Орленева, его советчицей, его режиссером, его постоянной спутницей, с которой он делил труды и досуги.

У нас нет данных, в силу чего произошел такой перелом. Может быть, потому, что он наконец оценил ее оригинальный талант артистки? Может быть, потому, что устал от игры в Бранда с его неприятной ему нетерпимостью и ригоризмом? Может быть, потому, что он перетянул вожжи и убедился, что его ученица дошла до последней точки отчаяния? Каждый из этих мотивов имеет свой резон, и мы не знаем, какому из них отдать предпоч¬тение; во всяком случае, наступил недолгий век их согласного партнерства — конечно, с учетом того, что он был знаменитый и многоопытный актер, а она делала первые шаги в искусстве.

О том, какое место в 1907—1910 годах Павлова занимала в жизни Орленева, мы можем судить по его письмам к Плеха¬нову и Тальпикову. В письме к Плеханову из Харбина есть та¬кая фраза: «Глубокий, сердечный привет всей Вашей семье и от меня и от моей сподвижницы Танюры, которую Вы знаете и

лю¬
бите» 2. А в многочисленных письмах тех лет к Тальникову он
никогда не упускает случая сослаться на Павлову, на ее мнение,
на ее пожелания: «Суворин оказался «старым хламом», как меня
Таыюра называет, она теперь ждет Вас со всем восторгом моло¬
дой нетронутой души» (1907); «Я, Дэви, много писать тебе не
буду, знай одно, и это наверное, ты нечто единственное, что мы
с Ташорой хорошо, тепло, даже горячо и нежно любим» (1909) 3.
Он так связал свою жизнь с Танюрой, что и шагу без нее не мог
сделать.
Казалось, все обстояло как нельзя лучше. Они много стран¬
ствовали по России, сборы были хорошие, рецензии, за некото¬
рыми исключениями, тоже хорошие. Вместе ездили за границу,
побывали в Вене, в прославленном Бургтеатре и артистических
кабаре, потом отправились в Женеву, где дали два спектакля для
русских эмигрантов и на одном из них познакомились с Плеха¬
новым. У них были общие интересы, общие знакомые и начал
складываться общий быт. И это благополучие тревожило Орле-
нева, правда, пока он не показывал вида, что его тяготит моно¬
тонно налаженная семейная жизнь и возможная оседлость (все
то, что он презрительно называл бюргерством), но уже знал, что
добром их супружество не кончится. Он не хотел менять воль¬
ность на комфорт и, понимая, что не найдет сочувствия у Павло¬
вой, решил уйти от нее тайком, без объяснений и прощаний.
В мемуарах Орленев пишет, что поводом к этому разрыву была

угроза со стороны родителей Павловой: они намерены были вме¬
шаться в их жизнь и в его дело; он не стал этого терпеть. Воз¬
можно, что такой повод, действительно, был, но причина глубже:
он хотел остаться верным самому себе и тому образу жизни, ко¬
торый однажды избрал. Уход Орленева был тяжелым ударом для
Павловой, она долго болела, и прошло несколько месяцев, пока
пришла в себя. Но, как видите, зла не затаила и спустя десяти¬
летия написала воспоминания, приведенные в нашей книге.
В эти сравнительно благополучные годы Орленев много ра¬
ботал, хотя новых сколько-нибудь заметных ролей не сыграл. Он
стремился кончить то, что давно начал, и, чем больше углуб¬
лялся в давно знакомый текст Бранда и Гамлета, тем лучше
понимал, как далека от завершения его работа над этими ро¬
лями. Перед величием Гамлета он робел, это был самый трудный
экзамен в его жизни, и он погрузился в неохватный мир коммен¬
тариев к Шекспиру *. Точно так же не сразу прояснилась идея
* В заметках Орленева к «Гамлету» мы находим ссылки на Гёте, Коль¬
риджа, Шлегеля, Белинского, Тургенева, Тэна, Анри де Ренье, Брандеса
и современных журнальных авторов.
«Бранда», в силу рационализма Ибсена не допускающая недо¬
молвок. Автор всему нашел имена в своей философской драме, но
этот порядок и устроенность тоже требовали расшифровки для
сцены. Начинать надо было с «Бранда», потому что он значился
в текущем репертуаре,— это была реконструкция на ходу, в про¬
цессе работы, выпуск же «Гамлета» все откладывался и откла¬
дывался.
За роль Бранда Орленев всерьез взялся в плохую минуту

жизни, вскоре после того, как от него ушла Назимова, и, угне¬
тенный одиночеством и необратимостью случившегося, он искал
опоры в творчестве. Первое впечатление от этой старой пьесы
было оглушающим («чувствовал невероятную потребность в са¬
мопожертвовании»), на него обрушилась лавина; ничего похо¬
жего он никогда не читал и, конечно, не играл. Он часто повто¬
рял некоторые афоризмы Ибсена, такие, например, как «всё или
ничего», где в трех словах выражена ненависть Бранда к крохо¬
борству («быть немножко и тем и сем»), к духу компромисса,
к дроби, которая поглощает целое. Сильное впечатление на него
произвели слова Бранда: «Чем ниже пал, тем выше поднимись!»
Такая вера в возможность возрождения в ту пору душевного
упадка, далеко не первого, но особенно болезненного, казалась
ему спасительной. И он стал разучивать монологи Бранда, еще
не найдя формы для сценической композиции пьесы.
Учиться мужеству у Бранда было не просто. Первое сомне¬
ние возникло в связи с духовным званием героя: Бранд — свя¬
щенник, и не придаст ли это его бунту узко религиозный харак¬
тер? Орленев не знал тогда об одном интересном признании Иб¬
сена, сделанном еще в 1869 году. «.. .Я мог ту же самую идею, —
писал он,— воплотить в скульпторе или в политике так же удачно,
как и в священнике. Я мог так же точно воспроизвести настрое¬
ние, побуждавшее меня работать, если бы я вместо Бранда из¬
брал, например, Галилея» 4, с тем, правда, условием, чтобы он до
конца стоял на том, что земля вертится. Значит, сан

священника

в этом случае только внешний признак, только форма. Понадо¬

билось известное время, чтобы Орленев убедился в универсаль¬

ности разрушительной идеи Бранда. Возможно, что какую-то

роль здесь сыграли поражавшие его дерзостью богоборческие мо¬

нологи героя Ибсена; он с яростью обрушивался на «бога отцов

и дедов», столь состарившегося и одряхлевшего, что его в пору

изобразить в очках, лысым, в ермолке и домашних туфлях...

Сарказм такой убийственный, что речь уже не может идти только

о реформе церкви!

Сомнения Орленева вызывала и двойственность художествен¬

ной манеры пьесы. С одной стороны, у Ибсена подчеркнутая кон-

фетность: северная природа с ее горными вершинами в тумане,

озерами, крутыми обледенелыми тропами, снежными бурями,

скудный быт норвежского рыбацкого поселка, где жизнь идет

«похоронным шагом»; среди действующих лиц незнакомые нам

пробст, фогт, кистер, что тоже усиливает национальную окраску.

G другой — мир символов, титанизм Манфреда и Каина, вмеша¬

тельство запредельных сил и диалог с ними: видение в облаках

в образе женщины в светлой одежде, невидимый хор, голос, про¬

рывающийся сквозь раскаты грома,— в общем, приемы театраль¬

ной эстетики романтической школы с ее стилизацией и условно¬

стями. Где же пересекаются гнетущая материальность быта

в «Бранде» со смутной и устремленной в бескрайнюю высь поэ¬

зией? — спрашивает себя Орленев и пока что исходит из отрица¬

тельного признака: для Ибсена, как он его понимает, не

подхо¬
дит ни колорит будничности, ни торжественная символика с ора¬
торскими интонациями. Нужно искать что-то неожиданно новое,
ии на что не похожее.
И еще одна неясность, угнетавшая Орленева. Он восхища¬
ется Брандом и его проповедью бунта и, как нам уже известно,
устанавливает для себя целую систему нравственных правил,
чтобы быть похожим на своего героя. Его не смущают монологи
Бранда, клеймящие такие высокие понятия, как любовь и гуман¬
ность, поскольку он согласен с Ибсеном, что, прикрывшись ими,
любой лицемер или трус удобно устраивает свое благополучие.
Но на этом их согласие кончается. Орленеву кажется, что уни¬
женным и пострадавшим от фарисейства и демагогии словам
надо вернуть их утраченный, «забрызганный грязью» смысл.
Бранд идет гораздо дальше и внушает Агнес, что для духовного
обновления «рода вялого и тупого» нет силы более надежной,
чем ненависть, и что только в ней начало и возможность «борьбы
великой, мировой».
Такая философия мирового развития, в основе которой лежит
фатальное недоверие к человеку, до макушки погрязшему в зле,
чужда Орленеву, он не может понять и безжалостную брандов-
скую мораль, отвергающую сострадание к ближнему по тому мо¬
тиву, что испытания и невзгоды — это наилучшая школа харак¬
тера как в масштабе единиц, так и целых наций. И ведь Бранд
не только проповедует эту теорию, но и следует ей в своем по¬
вседневном обиходе. И здесь Орленев спотыкается! С юности
свято поверивший Достоевскому, что высшая из высших гармо¬
ний и весь мир познания не стоят слезинки одного

замученного
ребенка, как может он примириться с бессердечием Бранда, при¬
несшего в жертву своему принципу маленького Альфа и бедную
Агнес?
Какой же выход? Трудность заключается еще и в том, что на
этот раз Орленев изменил своей природе. Комиссаржевская
когда-то говорила, что актер начинает хорошо играть с той ми¬
нуты, когда «отрекается от себя», чтобы погрузиться в «изобра¬
жаемое лицо». Роли Орленева строились по другому закону: для
игры ему нужен был стимул сродства или, в очень редких слу¬
чаях, отталкивания, то есть неприятия, спора, противоборства.
А роль Бранда он выбрал не для исповеди, а для проповеди и
самоусовершенствования. Обмануть свою природу ему не уда¬
лось, и, по мере того как он подтягивал себя к уровню Бранда,
параллельно и незаметно он стал подтягивать Бранда к себе,
к своему пониманию трагической идеи у Ибсена.
В начале книги я рассказывал о смешном случае, который
произошел с Орленевым в Ялте, когда, уединившись, несколько
дней подряд он репетировал Бранда и, наконец добравшись, как
ему казалось, до сути драмы, позвал кухарку, чтобы поделиться
с ней своим открытием и прочитать по-новому понятые ибсенов-
ские монологи; ждать он не мог и минуты, хотя напуганная и
растерянная слушательница явно тяготилась непредусмотренной
обязанностью. В чем же заключалось его ялтинское открытие?
В этом случае не нужны наши догадки, поскольку есть прямое
свидетельство самого Орленева: «Простым взглядом обнимал я,—
пишет он в мемуарах,— всю глубокую и мрачную, тоскующую
о великом подвиге и в то же время нежнейшую душу Бранда.
Я знал, что под жесткою корой его внешности скрывается его

подлинная душа, и нежная и деликатная» 5. Ему потому и не понравился Бранд в Христиании, что норвежский актер жил в одной стихии возмущения и обличения, и личная его драма ушла в туманы риторики. В противоположность тому орленев¬ ский Бранд будет человеком двух стихий — гнева и страдания, он платит кровью за свой бунт, и фанатизм проповедника не иссу¬ шит его сердце.

Так никто до него не играл эту пьесу, и провинциальная кри¬ тика — в столицы он тогда ездил редко — упрекала актера в том, что его Бранд, вопреки Ибсену, размяк и подобрел. Он же не сдавал своих позиций и утверждал, что для героя трагедии при всех обстоятельствах мало одного измерения, мало одной краски:

Гамлет борется с другими и борется с самим собой. И если играть Бранда по совету газет «выкованным из стали», то что, соб¬ ственно, играть в этом мире очевидностей и декламации, чему сочувствовать, за что заступаться? В своих рабочих тетрадках Орленев записал, что по его плану в Бранде сходятся «деликат¬ ная скромность» и «чрезмерное возбуждение» 6. А те, кому нужны доказательства права на такую трактовку, пусть вспомнят слова Бранда в пятом акте (после ремарки — «заливаясь слезами, тихо»):

Альф мой и Агнес, вернитесь!
Если б вы знали, как я одинок!..
Ветер мне выстудил сердце,
Призраки жгут и терзают мне мозг!..

Значит, и этот «стальной слиток» тоже уязвим и ничто че¬ ловеческое ему не чуждо.

У последней редакции «Бранда», которую Орленев играл в на¬ чале двадцатых годов, долгая история. Поначалу убедившись, что пьеса Ибсена (занимающая в русском переводе 220 страниц книжного текста) не укладывается в границы театрального

вре¬
мени, он пытался поделить ее и играть два вечера подряд. Но
подобный эксперимент мог позволить себе Художественный театр
с «Карамазовыми», а не гастрольная труппа, часто приезжавшая
в какой-нибудь богом забытый городишко на один вечер. Здесь,
в провинции, и в театральном деле грубо управлял закон «то¬
вар-деньги», и даже имущие зрители не хотели платить два раза
за один спектакль, пусть и поделенный на части. Тогда Орленев
пошел на хитрость и объявил в афишах, что один билет с не¬
большой наценкой действителен на оба вечера; это дало какой-то
коммерческий эффект, но ненадолго. Трудно было изменить от
века существующий взгляд, что театральный спектакль это нечто
замкнутое во времени и пространстве и дробить его на серии
нельзя' Таким образом, чтобы сохранить «Бранда» в репертуаре,
надо было эту драму, задуманную как эпос, приспособить к ус¬
ловиям сцены.
Его первая редакция пьесы была довольно робкой, он убрал
длинноты, темные места (например, в роли Герд), поясняющие
и не движущие сюжет диалоги (начало пятого акта). Потери
были не очень заметные, но, остановись театр на этом варианте,
его спектакль кончался бы с первыми петухами. И Орленев стал
работать над второй редакцией, уже гораздо более жесткой. Те¬
перь он безжалостно прошелся по всему тексту, вымарывал це¬
лые куски в ролях старухи матери, фогта, Эйнара, Герд и дру¬
гих, не пощадил и самого Бранда. Когда эта болезненная опера¬
ция наконец закончилась и переписанный набело текст был

роз¬
дан актерам, оказалось, что в новой редакции не пострадала
только одна линия пьесы, та, которая касалась трагедии Бранда —
отца и мужа; малый мир, уместившийся внутри большого мира
ибсеновской драмы.
Ход мыслей у Орлепева был такой: если судить Бранда с по¬
зиций нормальных человеческих чувств, то где же, если не здесь,
рядом с Агнес и Альфом, его ждет самое трудное испытание; и
каким цельным рисуется его образ в свете этих тягчайших ду¬
шевных утрат. Спустя много лет, в конце двадцатых годов, Орле-
нев, вспоминая, как он готовил роль Бранда, записал в черновых
тетрадках: «К Бранду. Сцена с Альфом. Я вкладывал в эту
сцену всю пламенную нежность. В работе я боялся потерять хоть
одно мгновение; от неудачи исканий испытывал болезненные
уколы в сердце»7. Пламенная нежность — слова эти не идут
в ряд, плохо связываются даже этимологически, но ведь именно
так играл Орленев своего не столько пророчествующего, сколько
страдающего Бранда.
И все-таки он не считал роль Бранда своей удачей. Чувство
удачи для Орленева в те зрелые годы — это всегда чувство покоя
в минуты творчества, даже если он обращается к миру хаоса и
бунта. Возможно, завтра у него появятся сомнения, даже навер¬
ное появятся, но сегодня, пока он на сцене, ничто не омрачает
его духа: муки рождения роли остались позади, теперь приходит
пушкинская ясность. Такой ясности не было, когда он играл
Бранда. «Это тяжелое ярмо,— говорил он Вронскому,— едва-едва
с ним справляешься!» От себя Вронский добавляет, что Орле¬
нев после Бранда «всегда был измучен» 8. Нельзя объяснить

эту
измученность физической усталостью актера — разве роль Кара¬
мазова, которую он играл в импровизационной манере, без ма¬
лейшей натуги, была легче? Нет, трудность здесь психологиче¬
ская. Дни, когда он играл Раскольникова, тоже были неспокой¬
ные, ему нужно было сосредоточиться, отгородиться от всего
постороннего, чтобы неторопливо войти в атмосферу трагедии. Но
когда начинался спектакль (повторяю: в зрелую пору), с каким
бы исступлением он ни играл свою роль, она рождалась в сти¬
хийном порыве, с ощущением ничем не стесненной свободы.
А «Бранд» шел тяжело, с перебоями, иногда в замедленном темпе
(особенно это относится к началу пьесы). Откуда эта затруднен¬
ность?
Может быть, от некоторой вольности в обращении с Ибсеном?
Известно, например, что Орленев, заступившись за своего стра¬
дающего Бранда, не дал ему погибнуть под обрушившейся снеж-
пой лавиной, что явно шло вразрез с намерением автора. Павел
Николаевич придумал свой, оптимистический вариант и играл
его, хотя был в нем настолько не уверен, что не рискпул расска¬
зать Плеханову об этой поправке («он с большой учтивостью на¬
стаивал, а я с болезненной застенчивостью не решался себя
разоблачить»9). А возраст Бранда? У автора он человек моло¬
дой, а в гриме Орленева не было никакой определенности, и не¬
которые зрители находили в нем черты Ибсена уже в преклон¬
ные годы. Но дело не только в этих фантазиях.
В мемуарах Орленев часто ссылается на текущую критику;
обычно это упоминание какой-нибудь хлесткой фразы,

анекдота,

вскользь высказанного одобрения. Единственное исключение из

этого правила — статья Ар. Мурова, выдержки из которой зани¬

мают несколько страниц в книге актера. По мнению Орленева,

этот одесский критик написал о нем лучше всех столичных.

Статья, действительно, умная, дельная, и, кажется, в ней впер¬

вые затронута тема духовной близости искусства Орленева с ис¬

кусством Комиссаржевской и Моисеи. Среди многих ролей Муров

упоминает и орленевского Бранда, утверждая, что это одно из

высших выражений той «священной войны», которую современ¬

ная личность ведет с «началами цивилизованного мещанства».

Он, Муров, ничего похожего на то, как Орленев «проводит на¬

горную проповедь», никогда «не видел на русской сцене. Это не¬

ожиданно сорвавшаяся с горных высот лавина, какой-то всепо¬

глощающий экстаз, заливающий всю сцену и весь зрительный

зал» 10. Так-то оно так, но, публикуя отрывки этой старой статьи,

редакторы книги (их было двое и оба они были опытные литера¬

торы) допустили одну ошибку и сделали одну несколько меняю¬

щую смысл купюру.

Ошибка — фактическая: статья Ар. Мурова была напечатана

в «Южной мысли», которую в мемуарах почему-то переимено¬

вали в «Южные известия». Купюра — принципиальная. Перед

только что приведенной цитатой опущена одна фраза: «Всего

Бранда он, конечно, не дает»,— пишет критик, после чего сле¬

дуют уже знакомые нам слова о «нагорной проповеди», которую

Бранд читал в экстазе. Правда, в 1912 году замечание Мурова,

предваряющее похвалу, Орленев воспринял спокойно, не так бо¬
лезненно, как это было бы несколько лет назад, когда его мучила
мысль о том, что он играет не всего Бранда, а какую-то часть
его, дробь, а не целое, говоря словами Ибсена. Ведь по идее
Орленева 1907 года его Бранд должен был быть человеком двух
стихий и одной сущности. Стихии же эти не слились, существо¬
вали сами по себе, в разобщении, что далеко отступало от нрав¬
ственного идеала Бранда и его заповеди: «Будь чем хочешь, но
будь... цельным, не половинчатым».

Двойственность этого русского Бранда заметили некоторые
внимательные современники. Так, например, в том же 1907 году
киевский критик А. Дриллих писал, что у Бранда как личности
две стороны: он фанатически убежденный человек, непреклонно
решительный, ни в чем себе не изменяющий; и он же «испол¬
нен удивительной нежности, кротости, страстного сердечного по¬
рыва». И заметьте, это «вовсе не два Бранда». Это «одна гранит¬
ная скала, на которой замечаются переливы двух основных стра¬
стей». Задача актера состоит в том, чтобы эти стороны связать
«естественной цепью, уравновесить их, не усиливая и не ослабляя
ни одной из них» и. Такого равновесия в игре Орленева не было,
и он долго не мог найти путь к желанному сиптезу, к слиянию
огня и нежности в этой роли, что не раз ставилось ему в вину. Да
и он не заблуждался на этот счет.

Прошло пять лет, Орленев во второй раз поехал в Америку,
открыл там гастроли «Брандом» и в беседе с нью-йоркским кор¬
респондентом сказал: «Люди, которые посмотрят мою игру в

роли

Брапда, я думаю, составят ясное представление о его характере.

Одни будут считать его социалистом, другие анархистом, третьи

поэтом и т. д. Что же касается меня, то все, к чему я стремлюсь,

заключается в том, чтобы воспроизвести жизнь человека, кото¬

рая всегда слишком сложна для того, чтобы подыскать для нее

какое-нибудь определенное название. Все мы понимаем жизнь

по-разному, каждый по-своему. Почему же нам не понимать по-

разному характер того или иного персонажа, если он является

созданием искусства» 12. Теперь Орленева не пугала некоторая

неопределенность его Бранда, его разные сущности, по-разному

открывающиеся разным людям, его многозначность, которую

нельзя свести к какой-либо одной господствующей черте.

Можно ли такого Бранда сыграть всего целиком — ведь он по¬

стоянно меняется, ведь у этой роли нет последней, окончатель¬

ной фазы, момента завершения и исчерпанности. Выходит, на¬

прасно опущена в мемуарах криминальная фраза из статьи Му-

рова. И она вовсе не криминальная: он играет своего Бранда и

потому это не весь Бранд. Однако и в такой редакции направ¬

ление мысли у этого меняющегося героя было вполне определен¬

ным. Об этом мы узнаем из того же нью-йоркского интервью.

Некоторые друзья и советчики Орленева, люди деловые, вну¬

шали ему, как следует себя вести, чтобы «угодить американцам»

и завоевать у них успех. Он слушал их вежливо, едва скрывая

раздражение, и потом во время репетиций, как признается в ин¬

тервью, подумал, что окружение Бранда мало чем отличается от
его окружения, и понял: «мне нужно бороться с той психологией,
представителями которой являются мои благонамеренные друзья».
Поистине, при всех толкованиях, при всех вариантах Бранд
(в данном случае это и Орленев) и благонамеренность — понятия
несовместимые.
Да, Бранд не принес ему легкой и очевидной удачи. Роль по¬
являлась в его репертуаре, потом исчезала, потом опять появля¬
лась. Ее композиция постоянно вызывала вопросы; едва он нахо¬
дил ответы, как возникали повые сомнения, и так на протяжении
пятнадцати лет. «Бранд» потребовал от него трудной работы, и
каждая новая сценйческая редакция пьесы, которую он предла¬
гал, неизменно встречала нападки критики самонадеянной и рав¬
нодушной. Хуже было, что и он сам не был уверен в этой роли,
и тем не менее играл ее с неубывающим интересом, точно так
же как Раскольникова или царя Федора. Не случайно летом
1914 года, накануне мировой войны, он поехал в Норвегию, чтобы
там на натуре снять «Бранда» для кино.
Орленев ездил с «Брандом» по России и только урывками ра¬
ботал над «Гамлетом». Его столичные связи давно оборвались,
заметно постаревший Суворин (ему было за семьдесят) звал его
к себе в театр, но Павел Николаевич хотел вернуться в Петер¬
бург победителем, со щитом, с шумом * — для этого надо было сы¬
грать Гамлета! Но по силам ли ему Шекспир без помощи кон¬
сультантов? И в первый раз в жизни он подыскивает режиссера
для своей кочующей труппы, еще колеблясь, кому отдать

пред¬
почтение — присяжным знатокам сцены или ученым знатокам
Шекспира. Пока что он приглашает знакомого уже нам актера-
литератора Двинского (когда-то сочинившего для него пьесу
о Дмитрии Самозванце) и вместе с ним работает над текстом
«Гамлета», используя английский подлинник и уже существую¬
щие переводы **. Работа эта — в сущности, монтаж из старых пе¬
реводов середины и конца девятнадцатого века, с некоторыми
вставками от себя — идет туго. Он чувствует себя неуверенно,
даже растерянно, и кто знает, насколько бы хватило его упор¬
ства, если бы в одесской газете не появилась статья Д. Тальни-
кова (Дель-та), который, не скупясь на доводы, убеждал Орле-
нева сыграть Гамлета, «творение, достойное его таланта». Статья
эта была особенная, написанная с таким чувством, словно буду¬
щее незнакомого ему критика зависит от того, сыграет ли он, за¬
езжий гастролер, Гамлета или не сыграет.
Так завязывается знакомство Орленева с Тальниковым,
которому впоследствии он подарит свой портрет с надписью:
«Единственному другу моему, другу — вдохновителю по пути
к Гамлету». Молодой врач, со студенческих лет одновременно
с медициной занимавшийся театром и литературой (несколько
лет спустя Бунин тоже назовет Тальникова «критиком-другом»),
он восхищается Орленевым—«Достоевским русской сцены»,—

* В беседе, опубликованной в «Петербургской газете», он так и гово¬
рил: «Я нахожу невозможным возвратиться в Малый театр (то есть в те¬
атр Суворина. — А. М.) со своим прежним репертуаром. Я «блудный сын»
и хочу вернуться в родное гнездо «со щитом», а не «на щите»

** В одном из рабочих экземпляров «Гамлета», хранящемся в фонде

Орленева в Центральной научной библиотеке ВТО, авторы перевода зна¬

чатся под инициалами О. С. Д., что расшифровывается как некое содру¬

жество: Орленев с Двинским.

его инстинктивной интеллигентностью, его искусством «тяжелого

креста и мятежа». Орленев тоже с первой встречи оценил вооду¬

шевленную натуру и широту знаний молодого критика, так ярко

себя обнаружившую во время подготовки «Гамлета».

С конца 1907 года Тальников, подобно Набокову в теперь уже

далекий петербургский период, становится доверенным лицом и

постоянным участником всех художественных начинаний Орле-

нева. Набоков был человек светский, дипломат, он принадлежал

к высшему слою интеллигентного петербургского чиновничества;

Орленев, посмеиваясь, говорил, что все русские губернаторы и

послы — его близкие или дальние родственники. Тальников не мог

похвастать родовитостью, в студенческие годы он давал уроки,

был репетитором в богатых одесских семьях; летом 1906 года он

с двумя учениками поехал в Италию и где-то вблизи Генуи по¬

знакомился с Плехановым, с которым у него установились доб¬

рые отношения.

Интеллигентность без фамильных традиций ничуть не отрази¬

лась на строгости вкуса молодого врача и литератора, которому

Орленев вскоре после знакомства (еще путая отчество) писал:

«.. .Мне необходимо видеть Вас, говорить с Вами, вдохновляться

и поучаться» и. Потом у их сотрудничества будет много точек

со¬
прикосновения. Так, например, в 1912 году Тальников написал
большую работу по истории и эстетике крестьянского театра в Рос¬
сии, толчком для которой послужили спектакли Орленева в Голи¬
цыне. Он был редактором мемуаров актера, не слишком требова¬
тельным и педантичным, но старательно оберегавшим своеобра¬
зие его мысли и стиля. Много сил и фантазии он отдал «Гамлету»,
особенно редакции перевода и перестановкам некоторых ключе¬
вых сцен. В связи с «Гамлетом» по рекомендации Талышкова и
произошло знакомство Орленева с Плехановым.
Миновал уже год, как он вернулся к «Гамлету». Текст пьесы
был вчерне готов, придумал он и некоторые новшества, может
быть, и рискованные с точки зрения законопослушного шекспиро¬
ведения, но казавшиеся Орленеву необходимыми. Так, он изме¬
нил порядок действия в первой сцене третьего акта. По его за¬
мыслу, на верхней площадке двухъярусной конструкции сцены
прохаживается ничего не подозревающий Гамлет и нечаянно из
услышанного разговора узнает, что король и Полоний поручают
Офелии дознаться, нет ли у принца тайных умыслов, и она, как
то ни удивительно, участвует в их сговоре. Реакция Гамлета не¬
ожиданная — от шока он затаился, обида его слишком велика,
чтобы найти себе сразу выход, и с ледяным спокойствием ведет
он диалог с Офелией, пугая ее запутанностью речи, в которой,
если хорошенько разобраться, скрывается ужасный итог: все

кру¬
гом обманщики, к чему плодить грешников, иди в монастырь, сту¬
пай в монахини!
Вслед за старыми шекспироведами Орленев повторяет, что,
если бы Гамлет не отвечал за свои поступки, пьеса Шекспира
превратилась бы в полнейший хаос. В диалоге с Офелией он ве¬
дет обманчивую игру, но особенность его притворства в том, что
он не уклоняется от истины, держится где-то на грани ее, и не¬
внятица его монологов, полная неизъяснимой логики, подымается
до мудрых прозрений. Офелия, теряясь от смешения ясности и
темноты в словах Гамлета, произносит в состоянии глубокой удру¬
ченности заключительную реплику, которая в переводе О. С. Д.
начинается так: «Какой погиб великий человек!» Гамлета в это
время на сцене нет, он появится сразу, как только уйдет Офелия,
и прочтет теперь, как кажется Орленеву, оправданный всем пред¬
шествующим действием монолог «Быть или не быть» *.
Это одна из серьезных реконструкций в пьесе. Сколько еще
других — в сценах с Тенью отца Гамлета, с бродячими актерами,
с могильщиками на кладбище! Когда он все это придумывает,
если иметь в виду темп передвижения его труппы? Вот расписа¬
ние гастролей Орленева в конце мая — начале июня 1908 года:
31-е — Проскуров, 2-е — Жмеринка, 3-е — Могилев-Подольский,
4-е — Бендеры и далее Тирасполь, Аккерман и т. д. Излагая марш¬
рут своей очередной поездки, Орленев пишет Тальникову по по¬
воду «Гамлета»: «Ты не сетуй на мою медлительность. Это моя
самая* большая и захватывающая работа. Не хочу высидеть

бол¬
туна. И так почти все из Гамлета сделали слишком много рас¬
суждающего человека»16. В своем безостановочном движении,
играя попеременно «Царя Федора», «Карамазовых», «Привиде¬
ния», он урывает часы для занятий «Гамлетом» и находит «боль¬
шое удовольствие в преодолении громадных исследовательских
трудностей». Это терминология не последующего времени, это ор¬
леневские слова. Значит, играя Шекспира, нельзя полагаться
только на стихию, нужны еще усидчивость, систематичность,
опыт предшественников, обзор источников...
Так проходят долгие недели, и оказывается, что у выносливо¬
сти Орлеиева все-таки есть предел. Однажды, проснувшись в ор¬
ловской гостинице, он чувствует, что больше ничего выжать из
себя не может. Осень, жара, пыль, невыносимая однотонность,
дрязги в труппе... И он накопил так много наблюдений для
«Гамлета» — их нужно привести в порядок, чтобы не растерять
записи на обрывках бумаги, на старых афишах, на надорванных
*«Переставив таким образом сцены, я нашел для своего Гамлета, лю¬
бившего Офелию любовью громадной, большею, чем «сорок тысяч братьев
любить ее могли бы», мотив самоубийства» 15.
конвертах. Здесь, в Орле, у Орленева есть влиятельный знако¬
мый, кстати, тоже родственник Набокова, предводитель местного
дворянства, член Государственной думы первого и второго со¬
зыва М. А. Стахович. Он привязан к Орленеву, любит его игру и
советует ему поехать в Швейцарию, про которую, кажется, Вик¬

тор Гюго когда-то сказал, что она доит свою корову и живет при¬
певаючи. Почему бы ему не отправиться туда и не поселиться
вдали от суеты в далекой Женеве? Присутствующий при этом
разговоре Тальников, которого Орленев пригласил в Орел для
консультаций по «Гамлету», горячо поддерживает идею Стахо-
вича. В Женеве живет Плеханов, он ему напишет и попросит
принять Орленева. А встреча с Плехановым очень заманчива для
Павла Николаевича, хотя он не прочитал ни одной его книги.
Без долгих сборов, отменив назначенные гастроли, Орленев
вместе с Павловой едет в Швейцарию. И уже на женевском вок¬
зале слышит русскую речь. Носильщик, который подносит его
вещи,— по виду его нельзя отличить от коренных швейцарцев,—
студент-эмигрант из Петербурга; есть в этой артели носильщиков
и студенты из Москвы и Киева. И в тот же день вся русская ко¬
лония в Женеве узнает о приезде знаменитого актера. Дочки Пле¬
ханова по поручению отца (он на днях получил письмо от Таль-
ников) сняли для русских гостей благоустроенную квартиру
в тихом пансионе на берегу Женевского озера. Письмо Тальни-
кова сохранилось, и я приведу несколько строк из него: «Знаю,
дорогой Георгий Валентинович, что Вы всех принимаете радушно
и гостеприимно, но мне бы хотелось — потому и пишу Вам,—
чтобы П. Н. с женой нашли в Вашем доме и в Вашей семье
больше, чем радушных хозяев, а друзей, которые могли бы по¬
мочь им указаниями и советом. Быть может, П. Н. даст в Женеве
вместе с любителями из русской колонии спектакль, часть сбора,
конечно, может пойти на благотворительные цели» 17. Все так и
случилось. Орленева и Павлову приняли в доме Плеханова

как
дорогих друзей. И вскоре после приезда к ним явилась делегация
студентов с просьбой дать несколько спектаклей с участием мест¬
ных любителей, преданных искусству и готовых ночи напролет
учить роли. Орленев согласился, отложил в сторону тетрадки с за¬
писями для «Гамлета» и стал подбирать труппу для «Преступле¬
ния и наказания» и «Привидений».
Народу в его тихую квартиру с красивым видом на Женев¬
ское озеро пришло так много, что поначалу он растерялся. Кого
же из собравшихся выбрать и по какому признаку? По фактуре,
или, как теперь говорят, по типажу? Но это очень ненадежно.
И Орленев расспрашивает пришедших к нему молодых людей об
их интересах и занятиях. И какое открывается перед ним скре¬
щение судеб у этой России в изгнании: безусые мальчики и люди
под сорок, бежавшие из каторжной тюрьмы и по своей воле
выбравшие эмиграцию, самоучки без всякого образовательного
ценза и студенты, готовящиеся к профессорской карьере, рабо¬
чие, офицеры, семинаристы, какая-то генеральская дочь и т. д.
И все эти люди тянутся к театру и мечтают об актерстве, едва
приобщившись к любительству. Они понимают Орленева с полу¬
слова, и трудно поверить, что в несколько дней он сформирует
труппу, которую, немного подучив, можно было бы смело по¬
везти в самые театральные города России.
В толпе, промелькнувшей в эти дни в его доме, было немало
и эксцентричных фигур. Особенно ему запомнился добродушный
белокурый екатеринославский студент, который взял на себя
главные хлопоты по организации его спектаклей. На вопрос,
к какой партии принадлежит этот давнишний почитатель его

ис¬
кусства, он ответил без запинки: анархист-безмотивник. Никогда
не слыхавший о такой партии, Орленев спросил: а какая у вас
программа? Улыбающийся студент, не углубляясь в теорию, для
наглядности подвел актера к окну и, указав на публику, сидя¬
щую внизу на веранде кафе, сказал, что эти люди не сделали ему
ничего плохого, он видит их в первый раз, тем не менее во имя
высших целей он готов вытащить из кармана бомбу и без види¬
мого повода, без видимого мотива бросить ее в толпу женевских
обывателей, мирно пьющих шампанское и оранжады. Правда,
такого еще не случалось, потому что пока его мучают разные
сомнения. Орленев рассказал Плеханову о веселой притче анар¬
хиста, и Георгий Валентинович «много, долго и заразительно
смеялся». В наши дни эта история не кажется такой анекдотиче¬
ской. Беззаботный юморист из старого Екатеринослава, играя
в революцию, шутил и сомневался. Современные анархисты-без-
мотивники бросают бомбы всерьез...
Билеты на объявленные спектакли раскупили за один день.
Публика принимала Орленева восторженно, и он не решился бы
сказать, какая из двух его ролей имела больший успех: Расколь¬
ников или Освальд? Пожалуй, все-таки Раскольников — это была
Россия Достоевского и Россия 1908 года, недавно пережившая
разгром революции, удрученная и мятежная, по-своему отразив¬
шаяся в тревожно нервных ритмах игры актера. На представле¬
ние «Преступления и наказания» пришел Плеханов, в тот день
или накануне возвратившийся в Женеву из поездки по Швейца¬
рии. За десять минут до начала спектакля он появился в

театре,
его провели за кулисы, и он постучал в дверь уборной Орленева.
Уже загримированный, уже погрузившийся в стихию Достоев¬
ского, уже перевоплотившийся в другую суть, актер в ту минуту
не пожелал ни с кем встречаться. Растерянные распорядители
спектакля бросились к нему: «Что вы сделали, Павел Николае¬
вич! Как вы могли! Да ведь это Плеханов!» Но Орленев
взъярился, и говорить с ним было бесцельно. Нужно знать, как
высоко стоял авторитет Плеханова в кругу женевской эмиграции,
чтобы понять дерзость этой выходки. Тем интересней, что Геор¬
гий Валентинович ничуть не обиделся на Орленева и сразу после
окончания спектакля пришел к нему за кулисы.
Ровно через пятьдесят лет после этой женевской встречи Таль¬
ников так ее описал: «Вошел Георгий Валентинович в своем эле¬
гантном сюртуке. Орленев, до этого незнакомый с Плехановым,
сразу же узнал его и стал извиняться. Плеханов перебил артиста,
не выпуская его руки из своей: «Что вы, что вы, Павел Нико¬
лаевич! Это мне надо извиняться перед вами... Только прослу¬
шав спектакль, я понял ясно то, что мог лишь смутно ощущать
при первом неудачном визите к вам сегодня... Вы же актер не
только превосходного мастерства формы, но прежде всего необы¬
чайного творческого переживания. Вы были Раскольниковым се¬
годня вечером, а я хотел пройти и пожать руку этому Расколь¬
никову, вернуть его пусть на миг в нашу обычную, внесцениче-
скую сутолоку, в зрительскую суету. И ваш Раскольников остался

жить во мне цельным, не разрушенным вмешательством живой —

посторонней ему, обычной жизни» 18.

Тальников не присутствовал при беседе Плеханова с Орленевым, как же он мог восстановить ее так подробно? Это нетрудно

объяснить. Вскоре после возвращения Павла Николаевича в Рос¬

сию критик встретился с ним в Одессе и записал по живому следу

его рассказ о женевской встрече — потом па протяжении почти

четверти века они не раз будут возвращаться к ней. Кое-какие краски добавила и Татьяна Павлова, тоже хорошая рассказчица.

Расспрашивал Тальников о встречах с Орленевым и членов семьи Плеханова и некоторых его друзей той женевской поры.

Двери дома Плеханова были открыты для приезжих из Рос¬

сии. Общения с ним искали многие, и он редко кому в нем от¬

казывал. На этой почве бывали курьезы, и Орленев в лицах рас¬

сказывал анекдот об одном почтенном академике — экономисте и

статистике, который учинил такой маскарад: опасаясь царских

шпионов, следивших за домом Плеханова, он назначил ему сви¬

дание в горах под Женевой и явился на это свидание в женском

платье. Был ли такой случай на самом деле, я не знаю, но Орле¬

нев весело разыгрывал эту сцену в горах. При всем почти¬

тельном отношении к Плеханову, попав к нему в дом, Павел Ни¬

колаевич держал себя непринужденно и завоевал расположение

хозяина.

Его Раскольников произвел на Плеханова глубокое впечатле¬

ние; теперь открылись и другие стороны его личности: это был

необъяснимый феномен — как уживаются рядом бездны Достоев¬

ского и чуть застенчивый юмор Орленева? Конечно, многие годы
актерства наложили на него отпечаток, он был одет с некоторой
манерностью, голос у него был поставленный, он любил, чтобы
его слушали, но у него не было ни пресыщенности, ни усталости
мэтра. Став знаменитостью, он не утратил непосредственности как
в игре, так и в живом общении. Людей, похожих на Плеханова,
он никогда еще не встречал и не скрывал своего интереса к нему,

интереса почти детского, бескорыстного — ведь он прикоснулся
к истокам русской революции.
В память об этой встрече Плеханов подарил Орленеву свою
книжечку — критический этюд об Ибсене, написанный вскоре
после смерти писателя 19, с такой дарственной надписью: «П. Н. Ор¬
леневу от автора, как слабый знак самого искреннего уважения
и расположения. 17 окт. (н. ст.) 1908». Этой книжечкой Павел
Николаевич очень дорожил и для надежности дал ее на хранение
Тальникову — человеку оседлому и семейному. После смерти
Тальникова вместе с его архивом она попала в Отдел рукописей
Государственной библиотеки имени Ленина, где теперь и нахо¬
дится.
В Женеве Орленев встречался с Плехановым несколько раз:
они гуляли по городу, вместе ходили в цирк и в кино. О кинема¬
тографических впечатлениях Георгия Валентиновича нам ничего
не известно, цирк же и особенно клоуны очень ему понравились,
и он «весело смеялся». Теперь пришла пора удивляться Орле¬
неву: выдающийся ученый и революционер аплодирует рыжему
у ковра. Такая необозримая широта культуры и такая легкость
реакций и заразительное чувство юмора! В этом образе Орленев
увидел Плеханова и таким описал его в своей книге, на страни¬
цах которой, по словам Луначарского, «элегантным силуэтом про¬
ходит перед нами Г. В. Плеханов...».
После женевской встречи Орленев постоянно справлялся
у Тальникова о том, как живет Плеханов и его семья, какие
книги пишет, по-прежнему ли у него открытый дом и можно ли
при случае встретиться с ним снова. Но такого случая Орленеву
больше не представилось. Два года и три месяца спустя

большое
впечатление на Орленева произвела нашумевшая история «коле¬
нопреклонения» Шаляпина: на премьере «Бориса Годунова»
в Мариинском театре присутствовал царь со свитой, и по этому
случаю хор во главе с солистами, в том числе с Шаляпиным, ис¬
полнил государственный гимн, стоя на коленях. Современный
биограф Шаляпина пишет, что Федор Иванович был застигнут
врасплох «ситуацией», которую «не мог предвидеть», и что Горь¬
кий не столько осудил Шаляпина, сколько, поняв обстоятельства
этой путаной и конфузной истории, «пожалел его» 20. Плеханов,
не входя в подробности, поступил иначе — он просто вернул зна¬
менитому певцу когда-то подаренную им фотографию с надписью
от себя и от жены: «Возвращаем за ненадобностью». Орленев
был удручен этим происшествием: он почитал Плеханова и лю¬
бил талант Шаляпина.
Спустя какое-то время Орленев встретился в Москве с Ша¬
ляпиным и пригласил его к себе на ужин; в номере «Большой
Московской» был устроен прием по высшему классу столичного
хлебосольства. Присутствовавший на этой встрече актер М. Н. Ми¬
хайлов в своих неопубликованных мемуарах пишет, что этот «не¬
забываемый вечер» начался очень сердечно: «...Шаляпин много
рассказывал, пел (вместе с Орленевым они спели «Коробейники»,
хотя, конечно, пел один Шаляпин, а Орленев выразительно ему
вторил), вообще был хорошо настроен; Орленев был также очень
весел, все время острил и смеялся». В разгар веселья Орленев по

какому-то поводу пожаловался, что брюки его недавно куплен¬
ного и мало ношенного костюма почему-то истерлись на коленях.
Шаляпин, громко смеясь, заметил: «Как тебе не стыдно, Паша,
такой ты большой артист, а ходишь в рваных брюках». На что
Орленев, не подумавши, немедленно ответил: «Да, Федя, хотя я и
не стоял перед царем на коленях, а видишь, брюки порвал, а ты,
хоть и усердно этим занимался, а штаны у тебя в целости» 21 —
и, сразу почувствовав неловкость, попытался свести разговор
к шутке, но веселье уже расстроилось, Шаляпин нахмурился и,
наскоро простившись, ушел. Орленев сострил ради красного
словца, но, может быть, в его язвительной реплике сказалась
живая память о вызове, брошенном Плехановым. Не следует ду¬
мать, что это была политическая демонстрация. Просто Орленева
угнетало всякое угодничество, всякое малодушие, особенно на та¬
ком уровне, особенно если речь шла о великом артисте Шаля¬
пине!
Однако вернемся к осени 1908 года. Он ведь поехал в Же¬
неву, чтобы там отдохнуть и поработать над «Гамлетом». Встречи,
репетиции и спектакли не оставили ему для этого времени. Но
его дошедший до нас рабочий конспект, посвященный шекспиров¬
ской роли, начинается с записи в Женеве под датой 16 октября.
Подобно многим своим предшественникам, Орленев пытается раз¬
гадать, какую книгу читает Гамлет во второй сцене второго акта
трагедии. У Шекспира принц говорит Полонию, что это сатира,
может быть, правдивая и тем не менее бесстыдная. Эти слова
такое же притворство, как и все другие безумные слова

Гамлета.

Не станет же он убеждать Полония, что читает Евангелие, — кто

тогда поверит его обману? А по версии Орленева читает Гамлет

именно Евангелие *. Зритель может и не задавать себе такого во¬

проса, поскольку определенного ответа на него быть не может.

Для актера это важная догадка.

Ссылаясь на Евангелие от Матфея, Орленев записывает в кон¬

спекте к «Гамлету», что бог—«это разумение, которое есть

в нас». Далекий от религии, он обращается к Евангелию в по¬

исках нравственных побуждений, возвышающих человека. Его

Гамлет продолжает вековую традицию: он приходит в мир как

судья и устроитель и видит свою задачу в том, чтобы сокрушить

скрытое в людях зло, хотя необъятность шекспировской трагедии

в орленевской трактовке нельзя свести к какому-либо одному мо¬

тиву, будь он философски-этический, исторический или психоло¬

гический.

На следующий день после этой первой записи он встретился

с Плехановым и рассказал ему о замысле своего «Гамлета». Об¬

стоятельства разговора нам неизвестны. Мы можем только приве¬

сти несколько строк из письма Орленева к Тальникову, написан¬

ного сразу после возвращения в Россию: «.. .Вначале он (Плеха¬

нов.— А. М.) мне показался суховатым — затем оказался очень

тонко и глубоко чувствующим. Меня так порадовала его заинте¬

ресованность моим толкованием Гамлета»22. О своей переделке

«Бранда» Орленев не решился сказать Плеханову. Как полно он

изложил ему план «Гамлета»?

В этом первом после приезда из Женевы письме мы найдем несколько интересных признаний. Орленев просит Тальникова не удивляться, что сразу после европейских странствий он забрался в глушь, в затерянный на карте уездный городок Александрия на реке Ингулец. «Представь себе, что и Тирольская долина и Же¬невское озеро с Шильоном на меня наводили такой сплин, как на Полония монолог о Гекубе». Теперь, когда Орленев вернулся к своему обычному кочевью, от которого бежал по совету дру¬зей, он воспрял духом. Видимо, его уже нельзя исправить, от комфорта он сникает и теряет нерв в игре. Ему нужно жить в по¬стоянном напряжении, даже если оно связано с неудобствами, даже с лишениями. Он прямо так и пишет: «Материальные об¬стоятельства с каждым днем хуже, и представь себе — это тоже для работы необходимо» 23. Несколько позже (февраль 1909 года) он пояснит, что, играя Гамлета, не ищет победы или славы: он

* Мысль эта родилась у Орленева по сложной ассоциации. Он помнил с детства, что у его отца на столике у изголовья лежали две книги: «Гам¬лет» и Евангелие. Потом, много лет спустя, он увидел две эти книги в со¬седстве у изголовья больного Суворина.

хочет прикоснуться к «мировому страданию», откликнуться на него. Зачем же ему для этой трагедии благоустройство, ведь его роли рождаются не только в часы репетиций...

В письме из Александрии он сообщает Тальникову, что при¬думал для «Гамлета» схему игры и теперь «пробует типы», опи¬раясь на опыт уже сыгранных ролей. Выстраивается такой

тре¬
угольник: 1) «caritas» без воли —Федор; 2) воля без «caritas» —
Бранд; 3) «два в одном в вечной борьбе» — Гамлет24, что в не¬
сколько вольном изложении значит: Федор — любовь без воли,
Бранд — воля без любви, и Гамлет — как примирение этих враж¬
дующих начал. Изложив эту схему, он выражает сомнение — не
слишком ли она бестелесная? Может быть, от математики пе¬
рейти к материи искусства? Он снова, судя по дошедшим до нас
разрозненным записям, обращается к прошлому — в который раз
он играет идейного убийцу? Когда-то в молодости был Расколь¬
ников, потом Лорензаччио, теперь Гамлет. Три очень разные роли.
Он оставляет в стороне Лорензаччио — видимо, потому, что ти-
раноборство в пьесе Мюссе не содержит в себе ясно обозначен¬
ного общечеловеческого элемента; как ему теперь кажется (потом
он изменит свое мнение), этот тайный республиканец при дворе
Медичи во Флоренции начала XVI века слишком занят собой,
чтобы думать о всех прочих. Другое дело Раскольников и его экс¬
перимент в масштабах всего человечества. Здесь есть повод для
сравнений, определяющих меру понятий.
У Достоевского кровь проливается для теории, для гордой
мечты; это захватывающая воображение игра ума и не в послед¬
нюю очередь игра честолюбия; действие в «Преступлении и на¬
казании» начинается с действия Раскольникова, и если брать
формально сюжетную сторону романа, то окажется, что его герой
по своей воле выбирает свою судьбу. У Шекспира, напротив, с

са¬
мого начала вынужденность; Гамлет не создает ситуацию, он принимает ее как данную. Ему очень не хочется пятнать себя кровью, и он долго отказывается верить, что мир так плох на са¬
мом деле, ему нужны доказательства, и он терпеливо собирает улики вовсе не «из трусости или воли слабой». Мысль его, чтобы стать кровавой, как того требует Шекспир, должна опереться на знание.

В конспекте у Орленева сказано: «Виттенбергский универси¬
тет основан только в 1502 году. Гамлет в нем учился. Нельзя играть раньше XVI века»25. Как истый сын своего века, этот Гамлет преисполнен доверия к знанию и всецело полагается на него, хотя в записях Орлепева есть ссылка на немецкого фило¬
софа Шлегеля, утверждавшего, что «Гамлет» — это «загадочное произведение», похожее па те иррациональные уравнения, в ко¬
торых всегда «остается одна часть неизвестного, не допускаю¬
щего никакого решения». Он записывает такие суждения не для коллекции, они попадают в его тетрадки только тогда, когда он к ним прислушивается и находит в них полезный смысл. Неда¬
ром мы называем его конспекты рабочими. Как же соединить всепроникающий дух исследования и тайну, которую нельзя по¬
стигнуть до конца?

Он измучил себя теорией и подготовкой, еще немного, и его интерес к «Гамлету» остынет. Пока не поздно, из бесконечных вариантов надо выбрать окончательный и на нем остановиться; теперь ему нужно не выдумывать, а сосредоточиться, не накап¬
ливать впрок, а играть и только играть! На этой завершающей стадии выясняется, что самое уязвимое у его Гамлета — это ком¬

позиция: каждая сцена сама по себе хороша, может быть, даже очень хороша, а все вместе рассыпаются, как четки, если порвется нитка. Я не случайно вспомнил рассыпавшиеся четки.

Позже Орленев говорил, что в ту пору его преследовал в тяжелых снах постоянно повторяющийся образ: бусы четок, которые ему недавно подарили в Баку, разлетаются по полу, он ползает, выбивается из сил, ищет и едва успеет собрать, как они снова выскальзывают из рук, и так, в одуряющем тумане, проходит ночь.

Сон был навязчивый, как горьковские валенки, сами по себе шагающие по необозримой снежной равнине. И, чтобы собрать из разрозненности своего Гамлета и избавиться от наваждения, он спешно едет в Петербург к Суворину. Почему к Суворину?

Во-первых, потому, что ценил остроту его ума и вкус и надеялся, что он укажет выход из тупика в этих затянувшихся на годы шекспировских разработках; во-вторых, потому, что высшие его актерские удачи были связаны с театром Суворина, может быть, этот успех повторится еще раз (Орленев был человек суеверный) ; и, в-третьих, потому, что при всем бескорыстии рассчитывал на заступничество издавна покровительствовавшего ему редактора «Нового времени». В телеграмме Тальникову из Петербурга Орленев сообщает, что ждет печатного отзыва Суворина:

«Дождусь. Утвержду маленьким его письмом моего Гамлета»*, и тогда, обеспечив себе тыл в столице, повезет Шекспира по России **.

* «Маленькими письмами» назывались фельетоны, которые Суворин печатал в «Новом времени».

** В архиве Суворина сохранилось несколько писем Орленева

по поводу

«Гамлета». Первое из них относится еще ко времени его американской по¬

ездки (1905—1906 годы). Там есть такие строки: «Вот уже скорогод, как я,

подобно Вам (помните, в Феодосии), не разлучаюсь с книжкой Полевого:

«Гамлет». Должен Вам сказать — это будет моя лебединая песнь, по я

непременно спою. Все, что росло во мне, что теперь кипит и борется, все

Все получилось не так. Суворин был болен и, хотя внима¬

тельно выслушал Орленева и одобрил его замыслы, замечаний

относительно «Гамлета» не сделал. Актер ждал от него открове¬

ний, а услышал приятную похвалу. Как всегда при их встречах,

Суворин пригласил Орленева в свой театр. Павел Николаевич

побывал там, потолкался за кулисами и написал. Тальникову:

«Суворин, Глаголин, молодой Суворин, несмотря на мой само¬

вольный, мятежный уход, всячески зовут опять и просят играть

что хочу, и главное, Гамлета. Но «дух» в этом театре меня от¬

талкивает» 27. Таким образом, петербургская поездка ничуть не

приблизила его к цели. Напротив, к старым нерешенным вопро¬

сам прибавились еще новые. В его конспекте появилась запись:

«К Станиславскому. Гамлет — это Россия (мое предположение).

Некоторые комментаторы пишут: «Гамлет — это Германия»28. Он

хочет проверить эту мысль у Станиславского, но не рискует

к нему обратиться. Кто же поможет ему распутать все узлы

в «Гамлете»? — рассуждает он вслух в письме к Тальникову.

У молодого критика реакция была мгновенная; по своей ини¬

циативе он обратился к Марджанову (про которого Немирович-

Данченко через год напишет Станиславскому: «Он великолепно

толкует психологию, не хуже меня»29), работавшему тогда

в Одессе в антрепризе Багрова, с предложением взять на себя режиссуру орленевского «Гамлета». Марджанов, видимо, согла¬сился, Тальников немедленно об этом известил Орленева, и тот так ему ответил: «Вчера получил твое письмо о Марджанове, и первая мысль была карамазовская — уже написал тебе теле¬грамму: «Разбиваю маршрут и лечу знакомиться и беседовать с Марджановым». Но остановился... Вот и реши, в чем больше воли? Теперь, когда одумался, не ругаю себя за эту остановку. У меня в моей лекции Второму актеру Гамлет говорит (про ак¬тера) — «На сцене царит Он и только Он» 30.

Дальше Орленев пишет, что в этих словах прямой вызов тому направлению режиссерского театра, которое представляет Мард¬жанов. При таком различии во взглядах есть ли смысл в их со¬трудничестве? Письмо это датировано февралем 1909 года.

положу в нее, и тогда мой мятежный дух успокоится!» Последующие письма датируются 1908 годом; адреса отправления — Россия, Австрия, Швейцария.

Он пишет в этих письмах, что его работа над «Гамлетом» близится к концу, хотя полной уверенности в этом у него нет. Так, например, из Женевы он сообщает, что едет в Россию «играть начерно Гамлета. В скором времени попробую, выйдет или нет». В последнем письме этого цикла он жалуется на утомление: «Пятнадцать лет не отказывался ни от одной роли. Устал. Должен набраться ярких впечатлений». Их очень ему не хватает. В этом письме он пишет, что хочет изучить английский язык, чтобы уверенней играть «Гамлета»26.

Проходит немногим больше месяца, и из нового письма Орле-лова к Тальникову мы узнаем, что он изменил свое решение и встретился где-то в пути с Марджановым, и их беседа, несмотря на краткость, была многообещающей. «Марджанов виделся со

мной проездом минут двадцать и так сказал: «Если актер и ре¬
жиссер взаимно любят друг друга, то могут соединиться для
одного, а я вас за эти двадцать минут полюбил!» Сейчас уехал
он в Париж — оттуда мне сюда в Луганск напишет. Я отвечу, за¬
тею переписку с ним, сыграю где-нибудь в трущобе «Гамлета»,
а там посмотрим»31. Перспектива обнадеживающая, какая-то об¬
щность взглядов у них наметилась, возможно, они договорятся
о совместной работе. Но то ли Марджанов не написал из Парижа,
то ли Орленев не ответил ему из Луганска, и всю тяжесть по¬
становки «Гамлета» он по-прежнему нес на себе и сгибался под
этой тяжестью.

Некоторые подробности последних репетиций и первых пред¬
ставлений нам известны из рабочих конспектов Орленева 1909 го¬
да. Разные и неожиданные замечания разбросаны здесь по тексту.

Он, все еще не избавившись от гипноза теории, сочиняет, разъяс¬
няет и предлагает новые решения. Мелькают города и даты —
в апреле в Александровске он записывает слова Моцарта, что,
если бы «речи духа» в «Гамлете», точно так же как «голоса из
подземелья» в опере Метастазио «Ахилл на Скиросе», были не
такие обстоятельные и затяжные, они «воздействовали бы еще
лучше». Ему тоже кажется, что в тексте у Тени отца Гамлета
полезны были бы купюры. В июле в Одессе он дает свое толко¬
вание сцене на кладбище и реакции Гамлета: «У памятника По¬
лонию (Polonius) убить он не боялся, ответить тоже, а вот черепа
испугался» 32. И понятно почему: там — наиреальнейшая логика
борьбы и жизни, здесь — непостижимая ирреальность перед ли¬
цом вечности.

В его рабочих конспектах размышления после спектаклей (Шавли. Ночью после сильно сыгранного Федора; Либава. После плохо сыгранного Федора), как и раньше, перемежаются с вы¬писками из специальной литературы и комментариями к ней.

По-прежнему Орленев часто возвращается к теме времени внеш¬него и внутреннего — когда, в какую эпоху происходили события в трагедии Шекспира — и ссылается на немецкого историка фи¬лософии Куно Фишера, заметившего, что «Гамлет» обнимает «промежуток времени, равный целым пяти векам». Ему важно также знать, сколько длятся события в пределах самой трагедии, от ее завязки до развязки; срок этот, по его соображению, нема¬лый: «Обрастание бородой: время после смерти Полония до отъезда Гамлета в Англию» 33.

Его переделки в этот последний репетиционный период косну¬лись многих сцен трагедии. По-новому строился, например, раз¬говор Гамлета с актерами. Орленев держался того мнения, что Первый актер так искушен в своем ремесле, что нелепо ему дока¬зывать очевидные истины («Не следует рубить воздух руками»); в самом деле, он показал уже свой класс игры, когда в предыду¬щей сцене заставил принца прослезиться. У Орленева Гамлет обращается со своими наставлениями ко Второму актеру, испол¬няющему роль Луциана. Разыгрывается такое действие: Гамлет гримирует Луциана прямо на сцене, добиваясь не слишком на¬зойливого, но заметного портретного сходства с Клавдием (чей портрет висит тут же в зале), и попутно дает урок своего пони¬

мания искусства театра. Помимо слов Шекспира здесь есть и слова Орленева, которые придают злободневный смысл этой лек¬ ции. В основу берется уже известное нам положение: на сцене царит Актер и только Актер. Орленев устами Гамлета провоз¬ глашает право актера-художника на автономию: «Он может пере¬ делывать свою роль и не смущаться этим, если он действует не для похвалы, не для корыстных целей и если испытывает жгу¬ чую потребность сказать свое слово» 34. А если он не испытывает этой потребности, какой же он актер!

Его манифест в защиту достоинства актера продолжается. По¬ следняя часть монолога Гамлета — Орленева полна сокрушения и тоски по поводу вырождения и убогости современной сцены. Кто-то из провинциальных критиков назвал его плачем, иеремиадой.

Тяжело падают слова этой гневной проповеди, чем-то напоминая статьи Станиславского об этике актера, относящиеся к тем же го¬ дам (1908—1909). Гамлет повторяет раз за разом: от великого до низменного в театре один шаг — «Высокоодаренный комик пляшет шансонеткой. Боговдохновенная артистка канканирует, распевая циничные песни, и бесстыдное гоготание толпы заме¬ няет ей былые восторги зрителей, которые с волнением созерцали ее дивную бессмертную игру. Это стыдно... и доказывает жалкое честолюбие шута. Не действуйте так... в угоду толпе, не зары¬ вайте в землю свой дар...»35. Читаешь эти идущие от сердца об¬ личения и задаешь себе вопрос: можно ли в интересах

текущей
полемики так свободно обращаться с Шекспиром, сочиняя за него
пространные монологи? Сомнения по этому поводу были у кри-
тики того времени*; есть они и у нас. Но независимо от того
* «Театр и искусство» в своем разделе хроники поместил сообщение
из Варшавы: П. Н. Орленев впервые выступил в «Гамлете». «Варшавский
день» очень хвалит исполнение и выражает лишь сожаление, что этот
«даровитый и чуткий артист признал возможным допустить невозможные
анахронизмы в речи к актеру перед представлением в присутствии короля
и королевы, не заключающиеся в тексте трагедии»36.
«лекция», которую читал Гамлет,— интереснейший документ са¬
мовыражения Орленева-актера в пору его зрелости.
К осени 1909 года его «Гамлет» очень разросся в объеме. Он
ничего не хотел терять из того, что придумал за годы работы над
Шекспиром. Чем поступиться, если все ему дорого, начиная с по¬
ставленного по-новому первого выхода Гамлета. Задумчивый,
даже меланхоличный, он появлялся в шумной свите короля, ни¬
чего не замечая вокруг. В контрасте с общим оживлением сцены
ритм его игры был нарочито замедленный: не торопясь прибли¬
жался он к трону и не торопясь усаживался на нем. Его движе¬
ния были безотчетны, и в них была неотвратимость. Все это
больше было похоже на сон, чем на реальность. Толпа придвор¬
ных при виде Гамлета на троне замирает в тревоге, и только на¬
ходчивый Полоний, не раздумывая, подымается по ступенькам и
молча указывает Гамлету на стоящего у подножия трона Клав¬
дия; как бы очнувшись, принц смущенно улыбается и

нетороп¬
ливо, не ускоряя ритма, идет на свое место. Мог ли Орленев от¬
казаться от этого вступительного (хотя смутного и несколько обескураживающего) аккорда к трагедии?

Не хотел он отказываться и от придуманной им игры с детьми
в сцене знакомства с актерами. Это дети актеров когда-то пре¬
успевавшей столичной труппы, которая, как и Орленев, отказав¬
шись от оседлости, выбрала бродяжничество. Зачем они пона¬
добились ему в этой сцене, где Первый актер читает монолог об
убийстве Приама и терзаниях Гекубы? Чтобы напомнить об от¬
зывчивом сердце Гамлета, открытого всем человеческим чувствам?

Замысел Орленева был интересней! Он брал к себе на колени
мальчика, другие дети располагались рядом, и далее действие
развивалось так: волнуясь и не скрывая своего волнения, он слу¬
шал трагический монолог о кровавом Пирре, поглаживая маль¬
чика по головке, тем временем этот осмелевший и счастливый
мальчик вытаскивал меч Гамлета из ножен, любовался им, гла¬
дил его и потом опускал назад в ножны. Игра шла параллельная,
и опять контрастная: рассказ о злодействе и образ беззаботного,
беззащитного, ничего не ведающего милого детства. Отсюда рож¬
далась мысль — пусть этот меч, к которому прикоснулась рука ре¬
бенка, послужит оружием святой мести!

Не стал отказываться он и от игры у портрета Клавдия в трон¬
ном зале. Он вообще был склонен к овеществлению образов —
вспомните портрет камергера в «Привидениях». Здесь такая

на¬
глядность нужна еще больше, и тогда, когда Гамлет гримирует
Второго актера и время от времени посматривает на портрет, и
позже, когда в сцене «мышеловки» срывает с Луциана плащ и
Клавдий предстает как бы в трех воплощениях: он сам, каков он
есть, его портрет и его живой двойник, актер бродячей труппы, по
пьесе — убийца короля Гонзаго. В этот острейший момент, по сло¬
вам Орленева, «толпа цепенеет и возгласами выражает ужас». На¬
смерть перепуганный Клавдий в страхе бежит со сцены.
Неохотно сокращал Орленев и свои вставки в текст трагедии,
хотя Тальников денно и нощно доказывал ему, что для площад¬
ного Шекспира громоздкость может быть еще более губительной,
чем для семейной драмы Чехова.
Были ли эти новшества оправданны, удались ли они ему? От¬
ветить на этот вопрос трудно. Живых зрителей этого спектакля,
недолго продержавшегося в репертуаре, почти не осталось. В слу¬
чайных газетных откликах мало что можно почерпнуть. Един¬
ственный надежный источник — это рабочие записи Орленева, его
письма и необычно подробное описание замысла «Гамлета» в ме¬
муарах; во всех других случаях он был немногословен. Ему, ви¬
димо, хотелось оставить хоть какой-нибудь след от работы, на
которую он потратил столько лет. Осенью 1909 года петербургский
репортер у него спросил — играл ли он Гамлета в провинции? Ор¬
ленев ответил: «Играл, и мнения были самые разные. Одни на¬
ходили, что я играл превосходно, другие — что я изображаю
обыкновенного холодного резонера. Некоторые критики

увидели
в моем Гамлете черты царя Федора, Раскольникова, Освальда...
Но так и должно быть. В Гамлете есть что-то общечеловеческое,
и я стремлюсь сделать его похожим на других людей» 37. И все-
таки в пределах шекспировской широты у его Гамлета была своя
судьба.
Мы знаем из предыдущего изложения, что орленевский Гамлет
был талантливым притворщиком и что, не уклоняясь от истины,
он находил для нее обманчиво-призрачную форму, затрудняющую,
как то предусмотрено Шекспиром, общение с партнерами. При
любви Орленева к открытому общению это было не так легко, и
диалогу в «Гамлете» он предпочитал монолог, где ничто не связы¬
вало его свободы. А. Аникст в одной из своих книг справедливо
пишет, что герои Шекспира не скрывают от нас своих тайн, они
откровенны («Мы узнаем от них все, что происходит в их
душе»38). В рабочих записях Орленева мы тоже находим это
слово откровенность. И есть еще там слово наивность, несколько
неожиданное, если иметь в виду искусную диалектику гамлетов¬
ского самоанализа. Но ведь для Орленева его герой был не только
мыслителем и мстителем, он был еще натурой поэтической, не
утерявшей живой, стихийной непосредственности. И, рассуждая
в монологах, он всегда что-то узнавал про себя и про других, не
уставая удивляться многообразию истины, которая для людей
пресыщенных и равнодушных умещается в одной плоскости.
Он долго бился над монологом «Быть или не быть», потому
что гамлетовское «умереть, уснуть» не мог перевести на язык

своих чувств. Где здесь кончается умозрение и начинается испо¬
ведь? В конспекте он написал: «К «Быть или не быть» взять со¬
нет 66». Даже в несовершенных переводах этого сонета, которыми
пользовался Орленев, слышалась общность мотива с «Быть или
не быть». А в современных переводах, например у Пастернака,
такая близость совершенно очевидна. Но в монологе Гамлета ге¬
ниально фиксируется состояние человека на распутье, в раздоре
с самим собой, в то время как в сонете есть твердость, открытие
и решение. Как ни тошно жить в мире бедствий и зла, где у мысли
«замкнут рот» и разум «сносит глупости хвалу», он не покинет
этот мир, потому что живет вовсе не зря и у него есть нравствен¬
ная задача, в переводе Пастернака изложенная так:

Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня!

Шекспира он объяснял Шекспиром, зная, что это идея не но¬
вая, что на близость мотивов монолога Гамлета и 66-го сонета
указывал, например, Л. Н. Толстой в своей известной статье. По
в шекспироведении для всего есть модели. Как бы там ни было,
орленевский поэтичный и впечатлительный Гамлет, поверив
в свою миссию, в необходимость своего дела, справляется со своей
слабостью. И долго не удававшийся монолог (в первых спектаклях
он его вовсе опускал) засверкал всеми красками! Очевидцы рас¬
сказывают, что, выступая в концертах в десятые годы, он рядом
с прозой Достоевского и уже упоминавшимися стихами

Никитина

читал монолог «Свершить или не свершить» (тогдашний вариант

«Быть или не быть»).

Почему же «Гамлет», самая капитальная работа в жизни Орленева, недолго продержался в его репертуаре? Проще всего это

объяснить причинами внешними, я сказал бы — экономическими.

Достаточно назвать число участников в его шекспировском спек¬

такле, который он возил по польским и литовским городам в том

же 1909 году: их было несколько десятков человек. В Варшаве

или в промышленной Лодзи сборы могли оправдать расходы на

содержание такой труппы. В городах поменьше на это нельзя

было рассчитывать. И разбухшая труппа постепенно стала таять.

Вскоре пришлось отказаться от громоздких декораций, неудобных

для перевозки. Затем настал черед музыки, затягивавшей дей¬

ствие. Потом понадобились купюры в тексте. И все-таки износ

«Гамлета» был главным образом моральный.

Слишком долго он готовил эту роль, слишком много мудрил

над пей, слишком часто переделывал... Какой алмаз мог выдер-

жать такую шлифовку! Орлеиев позже признавал, что затормо¬

шил своего Гамлета и упустил ту критическую минуту, когда от

замысла надо переходить к действию, иначе твои черновики ни¬

когда не станут искусством. Ушли сроки, и прекрасные в отдель¬

ности фрагменты «Гамлета» не сложились в едином движении

роли.

Ирония заключалась в том, что ситуация здесь напоминала

гамлетовскую, знакомую по монологу «Быть или не быть», где

говорится, как от «долгих отлагательств» погибают «замыслы

с размахом», вначале обещавшие успех.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Путь к Тихому океану. Увлечения и досуги Орленева. Тридцать сибирских тысяч. Театр в Голицыне. Спектакли для крестьян. Афиша без имен. Смешение сцены с жизнью. Ночь в московском «Яре». Письмо В. Г. Черткова Л. Н. Толстому. Записи Толстого в дневниках. В гостях у Черткова. Орленев в Ясной Поляне. Ошибки памяти. Толстой об Орленеве. Вторая встреча. Интересная запись Булгакова. Снова гастрольные будни. Разорившийся антрепренер Шильдкрет. Роль Сольнеса — свидание с юностью. Спектакли в Варшаве. Дни в Кракове. Из воспоминаний Сольского. Вторая поездка в Америку. «Бранд» в Нью-Йорке. Большой успех гастролей. Американская критика об Орленеве. Опять на распутье. Драма социальная и драма личная: что играть и как играть? Театр для крестьян в Вострякове. Первые опыты в кинематографии. Незавершенные съемки «Бранда» в Норвегии. Воспоминания В. Р. Гардина.

Тысяча девятьсот девятый год — год Гамлета — закончился большой поездкой Орленева в Сибирь и на Дальний Восток. С начала века, со времен русско-японской войны и завершения строительства великой сибирской магистрали, гастролеры из столицы стали все чаще и охотнее ездить на Восток до самого Тихого океана. Сезон 1909/10 года в этом смысле был рекордный. Орленев так и пишет Тальникову: «В Сибирь в этом году собирается много, поездок» и он хочет опередить всех гастролеров. Но ему нечего было опасаться конкуренции. Весть о выступлениях Орленева распространилась по городам Сибири еще до его приезда, и билеты быстро раскупались. Триумфальная поездка продолжалась несколько месяцев, до весны 1910 года, и он потерял счет деньгам. Правда, у этого успеха была своя неудобная сторона: ни одного дня отдыха, ни одной паузы, спрос рождал предложение по известному антрепренерскому правилу: «много, много, а еще бы столько!» Добавьте к этому бремя представительства

с его обязательным ритуалом званых обедов и ненужных зна¬
комств, и вы поймете, почему, устав от монотонности (несмотря
на кажущуюся пестроту) гастрольного быта, он разрешал себе
некоторую эксцентричность.

И. П. Вронский, участвовавший в его сибирской поездке,
вспоминает, как однажды в послеобеденные часы во Владиво¬
стоке несколько актеров собрались в гостинице у Орленева и
с азартом играли в лото: повальное увлечение, захватившее тогда
труппу. В номер вошел администратор, Орленев рассеянно спро¬
сил у него: какой сегодня сбор? Тот ответил, что не хуже, чем
в предыдущие дни, почти все билеты проданы. «Если так,—
кротко и даже виновато улыбаясь, сказал Павел Николаевич,
— по¬
жалуйста, отмените спектакль. Очень хочется отдохнуть, да и
в лото мне везет сегодня, как никогда,— два рубля я уже выиг¬
рал... Объявите, что я болен. Всех денег все равно не заберешь!»

Оторопевший администратор посмотрел на застенчиво и теперь
чуть лукаво улыбающегося актера и почувствовал, что за его мяг¬
кой обходительностью скрывается невесть откуда взявшаяся не¬
преклонность. Спорить с ним было невозможно, и спектакль при¬
шлось отменить. И ведь не скажешь, что Орленев был самодуром,
что он манкировал своими обязанностями и совсем не знал цены
деньгам (это был уже 1910 год!). Но вот одолела скука и при¬
шла блажь, шальная мысль, карамазовская фантазия, и уже
никакие резоны на него не действовали.

Игра в лото вскоре надоела Орленеву, и у пего появилось но¬
вое увлечение, заполнившее досуги. Во время сибирской поездки
он стал страстным собирателем граммофонных пластинок и в не¬
сколько месяцев составил коллекцию, которой мог бы позавидо¬

вать музыкальный музей. Граммофон он возил с собой и запус¬
кал его в разное время суток, иногда, например, в поездах
дальнего следования. Но при его образе жизни заниматься собира¬
тельством было немыслимо, и в конце концов он раздарил свою
коллекцию, которой гордился. Примерно так кончилась и его биб¬
лиомания. Он любил книги и, когда только мог, посещал лавки
букинистов *. Вкусы у него менялись, в тот период он охотно по¬
купал русские сказки, труды о «русской смуте» начала XVII ве¬
ка — память о так и не сыгранной по-настоящему роли Само¬
званца — и то немногое, что появлялось в сфере тогда еще не
окрепшей пушкинистики. Те книги, которые покупал, он читал
быстро, зная, что долго они у него не удержатся.
Эти невинные увлечения обходились сравнительно недорого,
чего не скажешь о загулах Орленева, вроде того многодневного
по случаю встречи с Самойловым, который описала Татьяна
Павлова. Здесь он не стеснял себя в расходах. Но на этот раз
и разорительные кутежи не подорвали его благосостояния. Он
расплатился со старыми долгами, вспомнил каких-то родственни¬
ков, о которых давно думать забыл, и перевел им деньги, послал
телеграмму Талышкову, где были такие слова: «Успех во всех
отношениях превосходный. Если нужны деньги, не стесняйся» 3.

* «.. .Вряд ли много найдется на земле людей, которые бы так любили
книгу, как он», — вспоминает Мгебров, хотя и признает, что читал Орленев
не систематически, порывами, волнами. Если же книга его захватывала, то
она «превращалась его творчеством в живой, огромный, почти видимый,
реально живущий мир...» 2.

Я ио знаю, откликнулся ли Тальников и другие друзья

Орлспсва

в разных концах России, которым он предлагал братскую помощь,

но, когда после Владивостока, Харбина, Иркутска, Омска и неко¬

торых уральских городов он приехал в Ярославль, у него на ру¬

ках оказалось тридцать тысяч рублей, по тем временам целое со¬

стояние.

Про нажитые в Сибири тридцать тысяч Орленев напишет по¬

том в мемуарах: еще до возвращения в Москву у него возникает

мысль — раз ему досталось такое богатство, он на время расста¬

нется с городом, поедет по деревням и там будет бесплатно иг¬

рать для крестьян. Упомянет эти тридцать тысяч и обстоятельный

Чертков в письме к Толстому, рекомендуя Орленева как серьез¬

ного культурного деятеля, располагающего к тому же большими

практическими возможностями для создания народного театра.

В бумагах Черткова сохранилась телеграмма Орленева от 10 мая

1910 года, в которой он сообщает, что его долгая сибирская по¬

ездка подходит теперь к концу, и просит разрешения приехать

в Телятинки (имение Черткова), чтобы посоветоваться о своем

будущем, поскольку он, как и прежде, «горит желанием принести

своим делом пользу народу» 4. Из следующей телеграммы, помечен¬

ной 24 мая, мы узнаем, что план Орленева по счастливому стече¬

нию обстоятельств уже воплощается в дело и что через три дня

он выступит в театре для крестьян в подмосковном селе Голи¬

цыне, не оставляя при этом намерений посетить Черткова и

до¬
говориться о спектаклях в Туле, чтобы их мог посмотреть Тол¬
стой. Наступает знаменательная минута в жизни Орленева, сбы¬
вается его «самая любимая и прекрасная мечта» 5. С небольшой
группой актеров, всего из пяти человек, он дает свой первый
спектакль для крестьян, составленный из второго акта «Реви¬
зора» и водевиля «Невпопад». Любопытно, что сибирские тысячи
для этого ему вовсе не понадобились, хватило и нескольких сот
рублей, чтобы привести в порядок театральное помещение в Го¬
лицыне и оплатить труд актеров, которые как-то кормиться и
жить должны были.
Для своих опытов Орленев выбрал Голицыне по совету изве¬
стного деятеля крестьянского театра Н. В. Скородумова, который
был первым организатором любительских спектаклей в этом
большом подмосковном селе. Так что почва там была уже взрых¬
ленная. В этом Орленев видел некоторое преимущество, по¬
скольку пресыщенных зрителей, снобов и лакомок он не любил,
зрителей же неподготовленных, непросвещенных при всем тяго¬
тении к ним побаивался: что им скажет его репертуар? Были бы
это дети, он нашел бы с ними общий язык. А взрослые, матери
и отцы семейств, пожилые и престарелые — не покажется ли им
его искусство глупым ломаньем? У голицынских крестьян бла¬
годаря Скородумову и его спектаклям была уже известная при¬
вычка и выработанный вкус к театральному зрелищу. Для на¬
чала, для первой пробы это был важный шанс.
В день открытия театра — 27 мая — Орленев дал два спек¬
такля: утренний и вечерний. Уже за несколько дней до того би¬
леты были розданы всем желающим, их оказалось больше,

чем
мест, и в маленький зал набилось человек двести пятьдесят, все
проходы были заняты, но порядок от того не пострадал. О том,
как прошли сцены из «Ревизора», упомянутые Орленевым, никто
из очевидцев не пишет. Может быть, их играли только один раз?
Достоверно известно, что в объявленном им репертуаре помимо
водевиля «Невпопад» была еще драма Крылова «Горе-зло¬
счастье». На афишах, расклеенных и в самом Голицыне и в бли¬
жайших селах, были указаны действующие лица в этих пьесах и
не было имен их исполнителей.
Зачем ему понадобилась такая анонимность? Он отвечал так:
для высшего совершенства в театре вовсе не нужно авторство —
кто знал имена скоморохов в Древней Руси? Но игра Орленева
была слишком яркой, чтобы остаться безымянной. И голицынские
крестьяне называли его Федором Слезкиным и так обращались
к нему во время его частых приездов к ним летом 1910 года.
В этом смешении сцены с жизнью он увидел высший знак призна¬
ния и написал в своей книге: «.. .новое, заработанное моим
сердцем имя, точно очаровательная музыка, всегда ласкало мой
слух» 6.
Он был доволен: для выступлений в Голицыне ему не при¬
шлось искать новый репертуар или как-нибудь приспосабливать
старый. «Гамлета» он не повез в деревню, но он его не играл и
в Петербурге. А «Царя Федора» включил вголицынскую афишу и
назначил день первого представления, только спектакль при¬
шлось отменить по требованию местных властей. Он выбрал две
роли, в которых выступал не только по всей России, но и в

загра¬
ничных поездках, и нетрудно понять, почему выбрал: в пьесе Крылова сквозь ее мелодраматический семейный сюжет в его трактовке хорошо обозначилась гоголевская тема «забитых лично¬
стей», равно понятная столичному интеллигенту и крестьянину из Подмосковья. Что же касается водевиля «Невпопад», то этот мещански-житейский анекдот он играл как грустную сказку, по¬
эзия которой задевала зрителей на всех уровнях развития.

Следующие три спектакля в Голицыне состоялись 30 мая и 16 и 22 июня, и с каждым разом народу собиралось все больше.

Из окрестных деревень приходили новые зрители, но преобладали по-прежнему голицынские. Никто из тех, кому понравилась игра Орленева, не довольствовался одним посещением театра. На спек¬
такли земляков-любителей при всем интересе к их игре доста¬
точно было пойти один раз, чтобы удовлетворить любопытство.

Общение с искусством Орленева требовало большей длительности.

Зрители возвращались к его спектаклям, как возвращаются к ро¬
манам Толстого и Достоевского, в поисках полноты их великого и всеохватывающего реализма. Аналогия вполне допустимая, по¬
тому что мир даже такого заурядного человека, как провинциаль¬
ный чиновник Иван Рожнов из «Горя-злосчастья», казался Орленеву безграничным.

В игре Орленева голицынских зрителей более всего захватила непрерывность его превращений; роли актера от раза к разу росли и видоизменялись, что редко бывает даже у самых талантливых любителей, как правило, повторяющих самих себя. Однажды, по¬

смотрев поставленный местными любителями спектакль, основой
для которого послужил роман Григоровича «Рыбаки», Орленев
пришел в восторг от того, как плакала старая женщина на сцене
(«молча, беззвучно, одними глазами»), и сравнил ее с самой Фе¬
дотовой. Но когда несколько дней спустя он снова посмотрел эту
любительницу и не нашел ни одной новой черты в ее игре, он ска¬
зал, что различие между профессиональным актером и любителем
измеряется не столько степенью умения и выучки, сколько богат¬
ством мотивов, побуждающих к творчеству. Впрочем, у актера-
ремесленника эта привычка и заученность бывает еще более на¬
вязчивей.

Вскоре он стал своим человеком в Голицыне и параллельно
с выступлениями вел занятия с любителями. На это уходило
много времени, и он пригласил себе в помощь Мгеброва, до по¬
следних месяцев игравшего в труппе Комиссаржевской и очень
тяжело пережившего ее смерть в феврале 1910 года. Оплакивал
ее смерть и Орленев, хотя знакомство у них было поверхностное,
и совсем по-блоковски думал: каким жалким кажется в свете
этой трагедии театр ремесла и стилизации! Через несколько лет
в одном московском журнале Тальников напишет, что Орленев,
«сам из крестьян», угнетенный «сытой душой города», затоско¬
вал по «новой бескорыстной радости, по новому зрителю, брату и
другу» 7. У смутного понятия «сытая душа города» в этом случае
был вполне материальный, очерченный в пределах театра смысл:

на одном полюсе коммерция, провинциальная заскорузлость, не¬
разборчивость вкуса, узаконенная третьесортность, на другом —
культ избранности и моды, сверхавангардизм, как сказали бы мы
теперь, декадентство, собравшее в себе пороки городской антиде¬
мократической «культуры верхов». Куда от этого бежать? На про¬
сторы природы, в патриархальность деревни?

В своей книге Мгебров вспоминает еще одну ночь, проведен¬
ную с Орленевым, на этот раз в московском ресторане «Яр», про¬
славленном пьяным буйством богатых купцов и помянутом Лес¬
ковым в рассказе «Чертогон». Они приехали в это сияющее ог¬
нями, ослепляющее саженными зеркалами, шумное, как вокзал,
капище разврата и разгула прямо из Голицына, несколько часов
назад простившись с его сказочными заснеженными елями и хо¬
лодным розоватым зимним закатом. Как можно понять со слов
Мгеброва, эту ночную экспедицию Орленев затеял не без зад¬
ней мысли. Он прямо так и сказал своему помощнику: «Вот, Са¬
шенька, смотрите, смотрите и сравнивайте». Действительно, кон¬
траст был вопиющий — после безмятежного покоя Голицына ка¬
кой-то Брокен, где ведьмы собираются на шабаш!

«Что за чепуха! Что за чепуха вся эта цыганщина, вся эта го¬
лытьба и шантанная грязь перед тем, чем мы жили с Павлом
Николаевичем, перед нашей мечтой о третьем царстве, перед
нашей веселой жизнерадостной деревней, перед звонким смехом
светлых и милых девушек...» 8. Орленев и не скрывал своей непри¬
язни к этой хмельной, обставленной с тяжелой роскошью валь¬
пургиевой ночи начала двадцатого века, но как далеко шел

его

бунт? Если верить Мгеброву, то получится, что в какие-то пери¬

оды для его учителя «Яр» был воплощением современной цивили¬

зации и что, спасаясь от «городской порчи», Орленев готов был

забросить призвание, поселиться в деревне и там открывать и рас¬

тить таланты. Но это не более чем домысел. Педагогикой он зани¬

мался между делом и даже в дни горького разочарования цель

жизни видел в своем актерстве. Для этого в поисках зрителя —

«брата и друга» — он и поехал в деревню, где, по его мнению, ди¬

летантизм был особенно пагубен. Выражая его взгляды и опи¬

раясь на его опыт, Тальников в докладе, прочитанном в Москов¬

ском техническом обществе в январе 1912 года, говорил, что театр

для крестьян должен быть высоко профессиональным и вместо

обычных любительских кустарных трупп здесь должны выступать

большие художественные таланты. И никаких задач у этого те¬

атра быть не может, кроме одной: «Только искусство, а не школа,

медицинское учреждение или лекция» 9. Поэзия сердца, а не урок

поведения! На этой почве и возник спор у Орленева с Толстым.

Теперь пришло время рассказать о двух, тоже связанных с кре¬

стьянским театром, встречах Орленева с Толстым в июне

1910 года.

Случилось это так. За день до первого голицынского спек¬

такля Чертков написал Льву Николаевичу письмо, па которое

я уже ссылался. Датируется письмо 26 мая 1910 года и начи¬

нается с сообщения, что на днях в Телятинки приедет «известный

артист Орлоньев», с которым он познакомился и сблизился еЩё
в Лондоне в 1905 году: «Там и в Америке он со своей труппой
имел большой успех. Но актерское «ремесло» никогда его не
удовлетворяло, и он постоянно лелеял мечту, что когда-нибудь
ему удастся поделиться своим искусством с простым народом.

Еще в Англии он увлекался проектом передвижного народного
театра, с которым он переезжал бы с места на место, давая пред¬
ставления в деревнях, в амбарах и под открытым небом». Далее
Чертков проводил аналогию между Сытиным, как известно, выпу¬
скавшим литературу для народного читателя, и Орленевым, кото¬
рый видит «единственную светлую точку» в крестьянском театре.

Возможно, что эта аналогия должна была расположить Толстого
к Орленеву, поскольку с Сытиным у Льва Николаевича были дав¬
ние отношения.

Автор письма воздает должное Орленеву, потому что он, из¬
балованный вниманием ценителей и толпы, относится к своему
«предприятию» благоговейно, скромно, с не оставляющим его
сомнением: «сможет ли он удовлетворить своих зрителей из кре¬
стьян», ведь возможностей для того у него так мало. И стремится
он к одному: «успокоить свою совесть, сознающую всю незакон¬
ность его положения и всю пустоту той публики, которую он «по¬
тешает», тем, чтобы отдавать хоть часть своих сил и своего вре¬
мени попытке внести хоть немного радости в крестьянскую среду,
и, главное, самому себе доставить радость подышать одним воз¬
духом с простым рабочим народом». Просветительство

Орленева

тем интересней, что оно выражает его потребность художника,

это не благотворительность, это вполне осознанная необходимость.

Теперь Чертков проводит — правда, в осторожных выражениях —

параллель уже не с Сытиным, а с самим Толстым: «Его отноше¬

ние к своему предприятию немного напоминает мне ваше отноше¬

ние к первым вашим писаниям специально для народа, когда вы

сознавали, на сколько труднее писать для народа, чем для обык¬

новенных ваших читателей, и насколько задача эта ответствен¬

нее. Так же и с Орленьевым в некоторой степени». Сравнение знаменательное!

Признание у интеллигенции широкого круга Орленев давно

заслужил и успеха в этой среде не ищет, но «перед предстоящим

для него завтра спектаклем в крестьянском любительском театре

в Голицыне... он трогательно робеет, как новичок». Чертков под¬

робно останавливается и на материальной стороне дела, замечая,

что Павел Николаевич затеял свой театр «не для прибыли, а для

души», намереваясь, наоборот, тратить свои деньги,— здесь-то и

упоминаются сибирские тридцать тысяч. Попутно Чертков пи¬

шет, что Орленева интересует вопрос об «облагорожении кинема-

тографа» (изобразительную стихию Которого он оЦенил еще в пе¬

риод младенчества этого искусства, одним из первых среди рус¬

ских актеров), и у него есть по этому поводу практические пред¬

ложения.

Высоко ценя незаурядную личность актера, Чертков просит

Толстого незамедлительно его принять: чтобы «он именно в на¬
стоящее время познакомился с вами и воспользовался духовным
общением, случаев для которого так мало в его собственной
среде... Хотя Орлеиьев уже давно чувствует большую потреб¬
ность повидаться с вами и переговорить по душе о многом, как
из своей внутренней жизни, так и по поводу искусства, со взгля¬
дами вашими, с которыми он знаком и от души им сочувствует,
тем не менее из деликатности и скромности он не решился бы
утруждать вас собою, если бы я не уговорил его поехать к нам
в Телятинки с тем, чтобы с вами повидаться. Вот сколько я вам
наговорил об Орленьеве. Но я почему-то очень принимаю к сердцу
его дальнейшую душевную судьбу, так же как и его предприя¬
тие. В. Чл 10. Неожиданное признание в устах Черткова.
Письмо это произвело большое впечатление на Толстого. Уже
самый тон Черткова поразил его своей приподнятостью. К тому
же речь шла не о безотчетных порывах сочувствующего его взгля¬
дам актера, а о вполне практическом деле, для которого помимо
доброй воли есть необходимые средства. И потом замечание
о скромности и сомнениях, столь не свойственных профессии ак¬
тера, особенно если он такой преуспевающий, что ездит на гаст¬
роли в Америку. И самое главное, что затеял он свое предприятие
с мыслью не только о других, но и по внутренней необходимости
для самого себя. Знал ли Толстой фамилию Орленева до этого
письма? Вероятно, слышал, но в его памяти она пе запечатлелась.
Когда Софья Андреевна позже принимала Павла Николаевича
у себя дома, она сказала ему несколько любезных слов по

поводу

того, как он играл у Корша роль Вово в «Плодах просвещения».

У Льва Николаевича по этому поводу ассоциаций не возникло:

очень уж велика была дистанция между младшим Звездинцевым,

членом трех обществ — велосипедистов, конских ристалищ и по¬

ощрения борзых собак,— и актером, переживавшим духовный

кризис и желающим посвятить свое искусство простым людям,

«grand monde», то есть большому свету, как называл Толстой и

вслед за ним Чертков народ.

Под датой 27 мая 1910 года Лев Николаевич записал в «Днев¬

нике»: «Письмо Ч[ерткова] об Орленьеве. Надо будет постараться

кончить пьесу». Речь шла о пьесе «От ней все качества», которой

он был недоволен и отозвался с присущей ему резкостью как

о «глупой и пустой комедии». Рядом с этой записью — другая, хо¬

рошо объясняющая состояние его духа в тот майский день:

«В первый раз живо почувствовал случайность всего этого мира.

Зачем я, такой ясный, простой, разумный, добрый, живу в этом

запутанном, сложном, безумном, злом мире? Зачем?»и. В этом

жестоком и безумном мире, как всегда, как во все предшествую¬

щие годы, кто-то с нетерпением ждал его слова!

О письме Черткова он рассказал своим близким, и Софья Анд¬

реевна в «Еженедельнике» под той же датой 27 мая записала, что

Лев Николаевич «взволновался письмом Черткова, который писал

об актере Орленеве и его намерении играть театр для народа» 12.

На следующий день появилась запись в летописи его секретаря

Булгакова: «28 мая. .. .Рассказывал о письме Черткова, в котором
он сообщает, что приедет артист Орлеиев, который хочет посвя¬
тить себя устройству народных спектаклей. Очень заинтересован.
Говорил, что хотел бы очень написать для Орленева пьесу, но
вот — не может» 13. Похоже, что Толстой связывал какие-то планы
с предстоящей встречей с Орленевым, и все домашние поспе¬
шили это отметить.
Прошло несколько дней, и в письме к Черткову от 3 июня
Лев Николаевич пишет: «Давно уже получил, милый друг, ваше
письмо об Орленьеве и всё жду его и в ожидании его понемногу
стараюсь придать моей пьесе приличный вид, но до сих пор бе¬
зуспешно» 14. Толстой поверил в серьезность намерений Орленева
и готов был сотрудничать с ним. А ведь прежние попытки убе¬
дить его написать пьесу, чтобы актеры могли с ней «ходить по
русским деревням», никогда не удавались, и он говорил, что
«желание интеллигенции поучать народ» кажется ему несносным
и фальшивым. По отношению к Орленеву такого скептицизма
у него не было, вероятно, потому, что, отправившись в деревню,
тот «робел, как новичок», и ждал перемен в своей внутренней
жизни. В общем, двери дома в Ясной Поляне были открыты для
Орленева. А что же в это время происходило с ним?
Он давал спектакли в Голицыне, хлопотал о постановке
«Бранда» на природе под Москвой, договаривался о новых поезд¬
ках по России, подыскивал новый репертуар и ждал вестей из
Телятинок. Прошло десять-двенадцать дней после голицынской
премьеры, и в Москву к нему, в гостиницу «Левада» (ту самую,
где когда-то он репетировал «Карамазовых»), приехал Чертков
и сообщил, что Толстой готов с ним встретиться. Давно

мечтав¬
ший об этой встрече Орлеиев теперь, когда она стала возможной,
растерялся, ведь он был не только самоуверен, но и застенчив и
избегал встреч, чем-то похожих на экзамен. Так ведь печально
провалилось его свидание с Комиссаржевской; по свидетельству
Мгеброва, те полчаса, которые длилось это свидание, тон у Павла
Николаевича был развязно-деланный, актерски-наигранный,
«словно кто-то взял этого человека и поставил его на высокие,
чрезвычайно неудобные и ему совершенно ненужные ходули» 15.
Он знал этот свой порок, знал, что от смущения может потерять
узду, и не случайно, отказавшись от предложения Станиславского
(перейти в его труппу), послал к нему для объяснений Набо¬
кова. .. Как долго он ни готовился к встрече с Толстым, пригла¬
шение Черткова застало его врасплох.
Спустя много лет, полагаясь лишь на память, он подробно
описал две свои встречи с Толстым. Память подвела мемуари¬
ста; в комментариях к одному из томов Полного собрания сочи¬
нений Толстого говорится, что в сообщениях Орленева «много
путаного и выдуманного» 16. И действительно так: в воспомина¬
ниях неверно указаны некоторые даты, изменена последователь¬
ность событий, совершенно неправдоподобен, например, рассказ
о том, как была задумана их первая встреча. По словам актера,
она должна была произойти нечаянно, по случайному стечению
обстоятельств. Лев Николаевич отправится верхом на обычную
прогулку в соседний лес, где в это время Орленев будет собирать

грибы (это в начале июня), и здесь он увидит «старого наезд¬
ника», оба они удивятся друг другу, и у них затеется беседа, как
у Аркашки и Несчастливцева в «Лесе». Инсценировка довольно-
таки нелепая, и это не единственный пример! Вот почему, изла¬
гая историю этих двух встреч, мы будем по возможности дер¬
жаться точно зафиксированных фактов.

Медлить нельзя было — Толстой ждал, и Орленев поехал
к Черткову, вырядившись отчаянным франтом. В момент отъезда
из «Левады» к нему в номер вошел Вронский и, обратив внимание
на его необычайно щегольской вид, спросил, куда это он собрался.

«Ты понимаешь, Ваня,—ответил Орленев,—я еду к Толстому, и
вот видишь — он опростился, а я осложнился» 17. Странный оскар-
уайльдовский дендизм в сочетании со скромной матроской был
своего рода «желтой кофтой» футуризма, вызовом от недостатка
уверенности в себе, формой самоутверждения. В таком состоянии
бравады и плохо скрытого волнения он приехал в Телятинки, где
и должна была состояться его встреча с Толстым. Нервы Павла
Николаевича были на пределе, и все, с чем он столкнулся в доме
Черткова, раздражало его своей нарочитостью: для чего взрослые,
интеллигентные, умные люди ведут эту несуразную игру, от ко¬
торой так и разит фарисейством?

Можно быть вегетарианцем, но зачем превращать еду в культ
редьки и постного масла? И почему вместо натурального кофе,
его любимого «мокко», которым его так щедро угощали Черт¬
ковы в Англии, здесь пьют овсяный или, может быть, желудевый?

Что это — тоже знак опрощения? Очень обозлился Орленев,

когда
после завтрака Чертков принес ему в комнату несколько книжек,
и среди них брошюру «О вреде пьянства». Это был явный намек
на его слабость, и он чуть было не ответил дерзостью, но в по¬
следнюю минуту сдержался. Пять лет назад в Брайтоне ему
удалось разогнать скуку в «чертковском скиту», теперь он чув¬
ствовал свое бессилие перед этой угнетающей обрядностью. В се¬
редине дня выяснилось, что Толстой заболел и просит Орленева
приехать к нему в Ясную Поляну. Все в доме всполошились, и
прежде всего сам Чертков, искренне озабоченный, чтобы встреча
прошла наилучшим образом. От этого Орленев чувствовал себя
еще более неловко и окончательно сбился с тона.
Первое впечатление от Ясной Поляны у него тоже было
обескураживающее; все, что он увидел здесь, преломлялось че¬
рез образ Черткова. Ему показалось, что этикет, установленный
в доме Толстого,— мальчик, одетый в костюм казачка, доклады¬
вающий о посетителях (а был ли этот мальчик?—Я. АТ), свет¬
ская похвала Софьи Андреевны и т. д.— не вяжется с его вели¬
чием. Когда же несколько минут спустя его провели в комнату
к Толстому, в этом сгорбившемся старике с поникшей головой он
не уловил того «чувства вечности, которое мечтал найти»18.
Сперва его испугала барственность и традиция помещичьего
дома, теперь он столкнулся с обыденностью, бессмертия которой
сразу не понял. В черновых вариантах мемуаров Орленева (хра¬
нящихся у его дочери Надежды Павловны) говорится, что он не
мог простить Толстому его статью «О Шекспире и о драме»,
в которой Лев Николаевич «так унизил и прибил» среди

прочих
и Гамлета, утверждая, что «нет никакой возможности найти ка¬
кое-либо объяснение» его поступкам и речам, а стало быть, нет
никакой возможности «приписать ему какой бы то ни было ха¬
рактер» 19. Что это — ошибка или мистификация?— спрашивает
себя Орленев, и в том и в другом случае упрекая Толстого в олим¬
пийстве и гордыне. Обдумывая свой будущий разговор с ним, он
предполагал затронуть эту тревожащую его шекспировскую тему,
но теперь, увидев углубившегося в свои мысли, как ему показа¬
лось, физически очень немощного восьмидесятидвухлетнего ста¬
рика, он не нашел нужных для того слов и, как пишет в мемуа¬
рах, «скоро превозмог в себе смутное чувство неприязни» 20.
В эту первую встречу он говорил очень мало. После долгой
паузы Толстой спросил у него, что он играет для крестьян. Он
коротко рассказал и потом для наглядности разыграл в лицах
почти весь водевиль «Невпопад». Визит затягивался, и Софья
Андреевна в вежливой, но решительной форме его прервала, со¬
славшись на болезнь Льва Николаевича. Перед самым уходом
Орденов попросил Толстого что-либо написать ему на память, и
он согласился. У Орленева об этом ничего не сказано. Но в по¬
следнем томе Полного собрания сочинений Толстого приводится
его изречение: «Как только искусство перестает быть искусством
всего народа и становится искусством небольшого класса богатых
людей, оно перестает быть делом нужным и важным, а становится
пустой забавою» 21, и комментатор тома замечает, что этот авто¬
граф, очевидно, был написан для определенного лица, для

кого

именно, Толстой не указывает, но весьма вероятно, что лицом

этим был драматический артист П. Н. Орленев. Гораздо опреде¬

ленней мнение Булгакова, он прямо свидетельствует, что эти

слова в его присутствии Толстой написал для Орленева22.

Изречение Толстого можно рассматривать и как одобрение

той деятельности по устройству народного театра, которой Орле¬

нев намерен был себя посвятить, и как предостережение, что дело

это станет важным и нужным только в том случае, если проник¬

нуться всем его значением. Ведь надо честно признать, что после

первой встречи с Орленевым у Толстого возникло сомнение по

поводу серьезности его планов, хотя беседовали они мало и самая

личность актера осталась для него не вполне ясной. Но в чем

Орленев преуспел, так это в своем эпатировании; его обдуман¬

ный дендизм, его «осложнение» произвели на Льва Николаевича

тягостное впечатление. Здесь лучше сослаться на документы.

Сперва обратимся к дневникам самого Толстого. Там есть

такая запись: «S, 9, 10 июня. ... Был Орленьев. Он ужасен. Одно

тщеславие и самаго иизкаго телеснаго разбора. Просто ужасен.

Ч[ертков] верно сравнивает его с Сытиным. Оч[ень] мож[ет] б[ыть],

ч[то] в обоих есть искра, даже наверно есть, но я не в силах ви¬

деть ее» 23. И интересна поясняющая эти слова запись Булгакова,

помеченная тем же 8 июня: «.. .Орленев был ненадолго у Льва Николаевича, по его приглашению, но не понравился ему, как передавали после. Орленев — лет сорока двух, но моложавый, жи¬
вой, стройный, остроумный, однако, на мой по крайней мере взгляд,
очень жалкий. Уже не человек, а что-то другое: не то ангел, не
то машина, не то кукла, не то кусок мяса. Живописно драпиру¬
ется в плащ, в необыкновенной матросской куртке с декольте и
в панаме, бледный, изнеженный, курит папиросы с напечатан¬
ным на каждой папироске своим именем; изящнейшие, как дам¬
ские, ботинки, трость — все дорогое. Читал стихи. Думается: нет,
не ему основывать народный театр. Для этого нужен совсем дру¬
гой человек. Впрочем, у Орленева и замыслы не широкие: один
спектакль из семи — для народа».

И в последующие дни, возвращаясь к мысли о встрече с Ор¬
леневым, Толстой говорил Булгакову, что это чужой ему че-
ловек: «Афера... И не деньги, а тщеславие: новое дело...» Осо¬
бенно поразил Льва Николаевича костюм Орленева и декольте во
всю грудь до пупа». И такой неутешительный итог всей этой за¬
писи: «Живет человек не тем, чем надо» 24. Матроска с глубоким
вырезом и парижские духи «Убиган», запах которых был непри¬
тен Льву Николаевичу, подвели Орленева: за этим модничаньем
Толстой увидел одно кривлянье. Тем удивительней, что он поже¬
лал еще раз встретиться с не понравившимся ему актером. Мо¬
жет быть, он все же хотел отыскать ту «искру», которую не раз¬
глядел в первый раз?

Вторая их встреча состоялась 21 июня в имении Черткова,

куда съехалось много народу; среди гостей Толстой называет и

Орленъева, замечая в скобках: «одет по-человечески» 25. Здесь за

завтраком происходит главный их разговор. Лев Николаевич

спрашивает: почему на афишах спектаклей для крестьян не ука¬

зана его фамилия, ведь его дело требует гласности, чтобы этому

примеру последовали другие. Орленев с улыбкой отвечает, что

анонимность спасает его от кредиторов, к тому же ему надоела

его собственная фамилия («в зубах завязла»), и в качестве ве¬

щественного доказательства протягивает Толстому папиросу

с большим мундштуком, на котором золотыми буквами напеча¬

тано его факсимиле. Это подарок от каких-то киевских табачных

фабрикантов, поклонников его искусства, ознаменовавших недав¬

нюю постановку «Бранда» выпуском папирос «Павел Орленев».

Толстой, видимо, почувствовал его мрачный юмор, неопреде¬

ленно хмыкнул и задал новый вопрос: почему он играет бес¬

платно, ведь такая доступность подрывает доверие к его театру,

надо установить хоть самую малую, но какую-то цену на билеты,

чтобы зрители знали, что его работа такая же, как всякая другая,

и она оплачивается. Орленев ответил с некоторой торжествен¬

ностью, что не склонен торговать своим призванием, божий дар

нельзя пускать в оборот, а прожить он как-нибудь проживет,

много ли ему нужно. Толстой поморщился, может быть, этот от¬

вет был самым разочаровывающим в их диалоге; Чертков писал

о деловитости Орленева, теперь Лев Николаевич убедился в не-

солидности и зыбкости его планов. Их беседа явно угасала, как

вдруг возникла тема, непосредственно касающаяся судеб русского
театра, и оба они оживились. Некоторое представление об этой
теме дает очередная запись Булгакова.

«21 июня. ...За обедом (у Орленева — за завтраком.—А. М.)
у него — разговор с Орленевым о театре. Видимо, они не сойдутся.

Орленев никогда не поймет Льва Николаевича. В то время как
он придает исключительное значение художественности пьесы,
игры, костюмам и декорациям, Лев Николаевич ценит, главным
образом, содержание пьесы, не придавая значения внешней об¬
становке спектакля»26. Любопытная запись! Толстой не нашел
в нем единомышленника, но та стойкость, с которой Орленев за¬
щищал свою позицию, подняла его в глазах собеседника. Что-то
этому человеку, хоть он и чужд его понятиям, дорого, что-то он
готов отстаивать!

А потом, после обеда, свидетельствует Булгаков, «Орленев
прочел — с пафосом, но без вдохновенного подъема — стихотво¬
рение Никитина. Всем чтение понравилось. Лев Николаевич про¬
слезился. Орленев тоже был растроган. Ему страшно не хотелось
уезжать, но надо было спешить на поезд — в Москву по делу»27.

Он хотел завоевать расположение Толстого, что ему не удалось, но
он прочел стихи, хоть и не слишком понравившиеся Льву Нико¬
лаевичу (в его дневниках есть запись: «21 июня — Орленьев
читал Никитина]; мне чуждо»28), но заставившие его поволно¬
ваться и заплакать. И Павел Николаевич, забыв о своих амби¬
циях, обидах и претензиях, счастливый возвращался в Москву.

Снова начались гастрольные будни. Теперь он жил один, след Павловой затерялся где-то в провинции. Обязанности секретаря и няньки при нем выполнял разорившийся антрепренер Шильдкрет, когда-то возивший в турне по провинции самых известных русских актеров — от Федотовой до Дальского. Возил он, как мы знаем, и Орленева, и дружба у них была старая, хотя не раз их интересы резко сталкивались, как во время батумского скандала, описанного в этой книге. Нельзя сказать, что Шильдкрет был человек совсем непрактичный и не извлекал выгоды из своего предпринимательства, но он любил театр и держался в рамках приличий — и потому не мог выдержать конкуренции с антрепренерами-хищниками и дельцами. К тому же подошла старость, и дела его окончательно пошатнулись. В этот трудный час Орленев взял Шильдкрета себе в помощники. Обязанности у него были несложные, если не считать хозяйственных, кухонных, вроде приготовления утреннего и ночного кофе, в чем он достиг завидного совершенства. Главное же дело антрепренера-неудачника заключалось в том, чтобы выслушивать планы Орленева, иногда самые несбыточные, и вносить в них элемент рациональности, опираясь на свой горький житейский опыт. Не думаю, чтобы он хорошо справлялся с этой обязанностью, потому что тоже был натурой увлекающейся и верил в звезду Орленева, несмотря на то, что не раз был свидетелем и даже жертвой его крушений. Так они странствовали по России, изредка к ним приезжал Тальников, его область была чисто художественная, он считался знатоком

современного репертуара. И опять мелькали города и гости¬
ницы.

В числе немногих ярких впечатлений этих месяцев жизни Орленева — от бесед с Л. Н. Толстым в начале лета 1910 года и до второй поездки в Америку в конце 1911 года — следует на¬
звать встречу с молодой актрисой В. Н. Поповой. Еще во время
первых заграничных гастролей он несколько раз вместе с Нази¬
мовой сыграл «Строителя Сольнеса» и потом, вернувшись в Рос¬
сию, пытался возобновить эту пьесу Ибсена, но не мог найти подходящей партнерши. Помните, как он обрадовался, увидев в воронежской гостинице Павлову, и закричал: «Тильда, Тильда!
Выше голову!» Но «Сольнеса» тогда почему-то не поставил. Те¬
перь, в Саратове, роль Тильды поручили Поповой, и ее игра с первых же сцен, по словам Орленева, заставила его забыть На¬
зимову.

В роли Сольнеса его равно привлекал как бунт, так и смяте¬
ние. Он не соглашался с современной критикой, называвшей этого «ибсеновского эгоиста» великим дерзателем. Несомненно, что Сольнес как личность подымается над средним уровнем, но как далек он от брандовского титанизма. Более того, в тот момент,
когда он появляется в пьесе, его снедают страхи. Уже в первом
разговоре с доктором немолодой годами Сольнес признается, что
его преследует мысль о будущем, о юности, которая придет и «по¬
стучит в дверь», вырвет почву из-под ног и «все перевернет», —
разговор, в котором, как полагал Орленев, скрыт смысл драмы.

Он не мог тогда знать, что Блок возьмет для эпиграфа к своему «Возмездию» слова Ибсена: «Юность — это возмездие». Чувство

же у него было такое, блоковское.

Как всегда, в его толковании роли был и личный мотив: все чаще он задумывается о гнете времени и упущенных возможно¬стях («грызет тоска мученья от невыполненных планов»29). Не повторяет ли он себя, не кончился ли его цикл? Усталый и немо¬лодой человек хочет встряхнуться и вновь обрести себя; встреча с юностью — это ведь не только возмездие, это еще и великий сти¬мул обновления. Юность в образе Тильды — Поповой была такой вдохновляющей. Может быть, у нее, как и у Комиссаржевской в роли Тильды, не было «жестокости идеализма», предписанной Ибсеном, ее задумчивая лирика не уживалась с фанатизмом. Но в характере этой Тильды была твердость, и она с таким самозаб¬вением верила в будущее, в возрождение Сольнеса, в «чудо из чудес», что нельзя было не поддаться этой вере и тем, кто пал духом.

Попова выступала в ансамбле с Орленевым очень недолго, по¬том их пути разошлись, но до конца жизни он с восхищением отзывался о ней. Когда во второй половине двадцатых годов в Мо¬скву приехал известный нью-йоркский антрепренер и спросил у него, с какой актрисой он согласился бы теперь поехать в Аме¬рику, он ответил — с Поповой, потому что выше ее никого не знает в современном русском театре. Мысль о поездке с ней в Америку возникла у него еще в момент их саратовской встречи, но Попова, видимо, отказалась от этого предложения, и он стал подыскивать других партнеров. В тот момент он плохо справ¬лялся с очередной депрессией и знал, что отдых, морские купа¬ния, моционы, рассчитанный по часам распорядок дня с обяза¬тельными паузами ему не помогут — его случай не

типичный, ему
нужен не щадящий режим, а перегрузки, темп, выматывающий
душу и тело, новые впечатления и новые задачи. В обстановке
дела и напряжения всегда брали верх здоровые силы его натуры.
Он пытается сохранить в своем репертуаре «Сольнеса», хотя
подходящей актрисы, другой такой, как Попова, не находит. Его
в провинции хвалят: это «новая роль высокодаровитого актера,
очевидно, не покладающего рук в своей творческой работе». Он
настроен более скептически, чем его рижский рецензент, который
по-своему сочувственно отзывается и о Тильде в этом спектакле:
«Недурна молодая актриса г-жа Свободина» 30. Не очень подхо¬
дящие слова для роли, про которую поэт сказал: «Вся мятеж и
вся весна». Полуудача «Сольнеса» не смущает Орленева, и с от¬
чаянным упорством он тренирует и натаскивает неопытную парт¬
нершу. Но это ведь задача педагогическая, режиссерская, так
сказать, частная, а ему нужны задачи генеральные. И он пред¬
принимает большую поездку по Сибири и Дальнему Востоку.
Прошлогодние триумфы на этот раз не повторяются, очевидно,
он поторопился вернуться в знакомые места...
А вот в Америку, в этом он убежден, уже пришло время вер¬
нуться. Там его ждут и предлагают выгодные контракты. От
сибирских тысяч у него не осталось и рубля. Правда, он прожил
этот год, как наследный принц, занимал в Петербурге номер из
пяти комнат, устраивал званые обеды, покупал дорогие, боярские
шубы и потом почему-то отдавал их за бесценок. Деньги ему
очень нужны и для того, чтобы построить и вести большой театр
для крестьян с участием первоклассных актеров —

голицынский
опыт его разохотил.
Сбор своей небольшой труппы, всего из семи человек, он на¬
значил в уездном городке неподалеку от Харькова и разослал
телеграммы с таким интригующим текстом: «Приглашаю в Нью-
Йорк с остановкой в Ахтырке». Как только актеры собрались, он
объявил им план поездки. Про свою депрессию в хлопотах он
забыл.
По пути в Америку он побывал в Варшаве, где играл «Приви¬
дения» и «Строителя Сольнеса», и в Кракове, где увиделся со
знаменитым Сольским, патриархом польской сцены (тогда ему
было уже пятьдесят шесть лет, и он прожил еще сорок три года,
тоже отданные театру). Встреча у них была шумная и друже¬
ственная и закончилась на рассвете на пустынной площади
в центре Кракова; здесь Орленев «задал старым Сукенницам *
гамлетовский вопрос: «Быть или не быть?». Монолог этот он ис¬
полнил прямо замечательно. Что и говорить, перед нами был
большой артист» 31. В свою очередь Орленеву понравилось искус¬
ство Сольского. На прощание польский актер щедро поделился
с русским коллегой фотографиями макетов и рисунками костю¬
мов и гримов.
Из Кракова Орленев вернулся в Варшаву и, продолжая вы¬
ступать в ибсеновских спектаклях, готовился к заграничной
поездке. Путь его лежал через Либаву (Лиепая), оттуда на ста¬
ром давно отслужившем свой век пароходе он отправился в Аме¬
рику. Из всех его морских путешествий это было самое неспо¬
койное. 3 января 1912 года уже начались его гастроли в Нью-
Йорке в театре «Гарибальди». Для открытия шел «Бранд».
Американские газеты отметили возвращение «прекрасного
русского актера» и отдали должное смелости его, «на крохотной
сцене маленького театра поставившего большую эпическую драму

Ибсена»32. Еще примечательней, что «Бранд» никогда до того полностью не ставился в Нью-Йорке, и первым на это решился Орленев, что «уже само по себе событие». Не все тонкости интер¬претации пьесы труппой Орленева были доступны зрителю, не знающему русского языка. «Остаются незамеченными необыкно¬венные нюансы, нежные оттенки живого слова». Но бывает кра¬сота в театре, подымающаяся над языковыми барьерами, когда вокруг актера на сцене образуется «тот особенный ореол», кото¬рый критик Мэйли называет «магнетизмом богато одаренной лич¬ности». В такие минуты можно не знать в точности «слов, произ¬носимых Орленевым, потому что зрение, слух, разум и душа вполне созвучны ему в огромном чувстве удовлетворения и во¬сторга» 33. И никаких при этом обстановочных эффектов, только актер и зритель, лицом к лицу.

А какие могли быть эффекты в старом театре «Гарибальди», тесном, неудобном, плохо отапливавшемся в ту холодную снеж¬ную зиму 1912 года? Как ни странно, неблагоустройство это не отразилось на сборах, они были не битковые, по вполне устойчи¬вые, и устроитель поездки не унывал. Состав публики был при¬мерно такой же, как во время первых гастролей: эмигранты из

* Торговые ряды в Кракове — архитектурный памятник XIV—XVI веков.

России и искушенные театралы, представители интеллектуаль¬ных верхов, включая критику из бесчисленных газет, выходив¬ших тогда в Нью-Йорке.

В первых откликах этой критики обращает на себя внимание

одна повторяющаяся тема: шесть лет назад Орленев приезжал в Америку с Назимовой, и как по-разному сложились их судьбы.

Она стала одной из звезд театрального Бродвея. Он при всей известности у себя на родине — в Америке выступает где-то на задворках, в грязном маленьком театре, куда не заманишь и звезд третьей величины. Чем объяснить этот контраст? Ведь «дарование Назимовой, несмотря на свою исключительность, уступает дарованию ее соотечественника, делившего с ней первые невзгоды в нашей стране»,—замечает та же «Нью-Йорк тайме».

Может быть, тем, что у Назимовой помимо таланта игры есть еще талант адаптации, она как личность гораздо пластичней, уживчивей, чем Орленев с его брандовским неистовством. Несколько позже, в середине марта, Назимова в одном газетном интервью скажет, что Орленев при всем его своеволии и эгоцентризме скорей выбрал бы мученичество, чем успех, оплаченный ценой отступничества.

После нескольких представлений «Бранда» он дал репортеру американского журнала «Кольере» интервью, в котором говорил, что глубоко сочувствует Бранду, хотя и до известного предела.

Герой Ибсена приходит к убеждению, что общество, построенное на неправедной основе, всегда старается заставить человека поступать тривиальным или недостойным образом. Моральное и духовное совершенствование является целью жизни Бранда, и в стремлении к этому возвышенному идеалу рядовые люди отбрасываются им с пути и остаются на обочине. Потому идеализм Бранда содержит в себе трагический элемент и несет гибель для

многих, в том числе и самых для него близких. Он, Орленев, вос¬
хищается Брандом и в то же время видит трагическую уязви¬
мость его идеализма. Он ведет роль со сдержанным чувством,
настолько сдержанным, чтобы игра казалась даже холодной.
Но идеи Бранда, по мысли Орленева, очень важны для обще¬
ства, погрязшего в практицизме. Репортер журнала спросил его,
не видит ли он чего-либо привлекательного в практической
жизни, в деловых интересах, в материалистических стремлениях
людей, в частности — американцев. Улыбаясь, Орленев сказал,
что все зависит от того, как понимать этот практицизм: «Так на¬
зываемые практические люди не замечают настоящих дел, они
проходят мимо подлинных ценностей, мимо истинных удоволь¬
ствий и радостей жизни. Они пе замечают подлинного значения
жизни».
«Например,— продолжал Орлепев,— возьмите тот взгляд, ко¬
торый усвоен людьми при оценке ими старости. Часто говорят,
что практический человек должен признавать факты такими, ка¬
кие они есть на самом деле, и люди называют старость неизбеж¬
ностью, перед которой должен склониться человек. Для того, кто
всегда стремится вперед в своей любви к правде, не существует
старости. Люди превращаются в стариков, потому что у них нет
никаких идеалов, потому что они являются теми, которых при¬
нято называть практическими людьми». Тема практицизма как
низшей формы жизни, унижающей человека, проходит через все
высказывания Орленева той, американской поры.
В конце беседы Орлепев снова заговорил о Бранде и горячо
добавил: «Я верю, что человеческая душа становится

прекрас¬
нее, когда проходит через горнило страданий и несчастий».
«Бранд», поделенный на два вечера, недолго удержался в ре¬
пертуаре гастролера, и он вернулся к своим признанным ролям —
к царю Федору, Раскольникову, Освальду; очень нравился пуб¬
лике, как и во время первых гастролей, его Аркашка в «Лесе».
Это был сплошной цирк: так он играл двадцать лет назад у Корша
«Тетку Чарлея», с той только разницей, что в эксцентрике весе¬
лого балаганщика в комедии Островского ясно слышались и не
раз повторялись нотки грустного юмора. Неожиданное скреще¬
ние клоунады и лирики пришлось американцам по душе... В на¬
чале марта антрепренер Чарлз Фримен, который был знаком
с Орленевым еще с 1906 года, снял для него большой и отвечаю¬
щий всем требованиям тогдашней техники театр «Гаррик»
в центре Нью-Йорка. Был объявлен спектакль «Павел I», и на¬
чалась газетная шумиха.
Чего только не писали об Орленеве в эти дни! И про его тай¬
ное увлечение анархизмом. И про то, что он принадлежит к знат¬
ной фамилии и для конспирации выдает себя за крестьянского
сына. И про то, что здесь, в Нью-Йорке, к нему приставлены два
детектива, без которых он и шагу не ступит. Накануне премьеры
он получил анонимные угрожающие письма, возможно, тоже
сочиненные рекламными агентами. На всякий случай полиция
была поставлена на ноги! В одной газетной рецензии тех дней
мы находим такие строки: «Особый интерес вчерашнему спек¬
таклю придало присутствие необычного числа полицейских и
агентов сыска. Для предотвращения возможных беспорядков
охрану несли инспектор Леки с четырьмя полицейскими, капи¬

тан Мак Элрой из полицейского участка Тринадцатой улицы с тремя полицейскими, два агента из сыскного бюро и шесть агентов сыскной полиции из сил, состоящих при почтовой службе Соединенных Штатов» 34. Подсчитайте, всего их было семнадцать человек! Как будто им надо было охранять от покушений терро¬ристов национальный банк или железнодорожный мост!

Вся эта зловещая суета кончилась инсценировкой покушения на Орленева, о чем я уже упоминал в одной из предыдущих глав.

На этот раз рекламный трюк скандально провалился. Когда после выстрелов у входа в дом к Павлу Николаевичу явилась полиция, взволнованный и рассерженный, он сказал, что нет «никакой не¬обходимости во вмешательстве властей, поскольку это происше¬ствие было преднамеренно организовано с рекламной целью» 35.

Он решительно отказывается участвовать в криминальных фар¬сах, где ему отведена роль живой мишени *.

Премьера нового спектакля, как и обещала афиша, состоялась 18 марта, несмотря на то, что декорации не были готовы и об¬становка на сцене ничем не напоминала дворцовую. Нью-йорк¬ская критика не обратила на это внимания, захваченная игрой Орленева и его труппы.

После Нью-Йорка русские гастролеры поездили еще по Аме¬рике, побывали в Чикаго, Буффало, Цинциннати, Сент-Луисе и играли с хорошими сборами «Царя Федора», инсценировки До¬стоевского, «Привидения». В начале июня (но новому стилю) они выехали в Россию. Незадолго до отъезда Орленев отправил письмо Тальникову в Одессу: «Посылаю тебе портреты и рецен¬зии. .. Даю тебе полное разрешение перепечатывать где взду¬

мается, так как все это неподкупленное. Успех у меня боль¬
шой. .. На душе же ураган. Сам не знаю, что со мной, и, глав¬
ное, как в себе ни ковыряюсь, докопаться не могу... Да вот —
скоро увидимся... поговорим. Может быть, и доберемся» 36. Среди
этих газетно-журнальных трофеев, вывезенных из Америки, была
одна статья, отрывок из которой я приведу.
«...Молодой американский актер, так по крайней мере нас
уверяет Дэвид Беласко **, никогда не изучает жизнь, не думает
об ее исследовании, о том, чтобы наблюдать людей и благодаря
этому знать, как их играть на сцене. Я актер — говорит он — и
этим все сказано! В противоположность тому Орленев должен
казаться птицей особого полета. Потому что этот блестящий рус¬
ский— мыслитель; он изучает характеры, которые изображает, и
не боится вводить поразительные новшества, если его наблюдения
* За одиннадцать дней до того в газете «Ныо-Йорк трибюн» Андре Три-
дон писал: «Он ненавидит сенсационность и избегает рекламы не из скром¬
ности, ибо он вовсе не скромен, когда речь идет о его достижениях, но
просто потому, что сенсационность и реклама связывают искусство со мно¬
жеством чуждых ему и лишенных художественного вкуса элементов».
** Дэвид Беласко — видный деятель американского театра, режис¬
сер и актер, которого Станиславский называл «любимцем Ныо-Йорка».
приводят к выводам, противоположным выводам драматурга. Мы
слышали о творческой критике. Павел Орленев — чемпион твор¬
ческой игры. К гению поэта, чьи строки он произносит, актер до¬
бавляет свою собственную интерпретацию. Он играет не только

своим телом, но и душой... Он влюблен одновременно в трагедию
и красоту. На вопрос, в чем он находит наибольшее удовлетво¬
рение, Орленев с улыбкой ответил: «В изучении самых потаен¬
ных глубин», имея в виду глубины сознания, в которых «скрыта
истинная одухотворенность». Статья эта, появившаяся в мае
1912 года в журнале «Каррент литерачур», была перепечатана и
в других изданиях.

На этот раз он возвращался в Россию в ореоле славы и с день¬
гами, без ущерба для себя расплатившись с долгами, оставши¬
мися еще с 1906 года. Теперь голицынские масштабы казались
ему чересчур скромными: он купит землю под Москвой, построит
нарядное здание, соберет труппу из преданных ему актеров и от¬
кроет первый в России бесплатный стационарный театр для кре¬
стьян. И независимо от того— будет ездить со старым и новым
репертуаром по большим городам, где у него есть своя надежная
аудитория. Все идет как нельзя лучше. Успех в Америке превзо¬
шел его ожидания, в России он обеспечен контрактами на годы
вперед — на что ему жаловаться? А он жалуется Тальникову, что
на душе у него ураган, и, действительно, не находит себе покоя.

Точное ли в этом случае слово «ураган»? Не правильней ли ска¬
зать, . что его преследует тревога, не столько сокрушительная,
сколько длительная и докучливая. Откуда же его сомнения и тер¬
зания?

Есть причина внешняя, общего порядка: он все глубже заду¬

мывается о смысле своего искусства и приходит к неутешитель¬
ным выводам. Сблизившийся с ним в начале десятых годов актер
М. Н. Михайлов в своих неопубликованных мемуарах пишет: «На
современный театр, который тогда существовал, он смотрел отри¬
цательно, горячо доказывая, что такой театр надо уничтожить и
построить какой-то другой... Мятежная душа этого большого
артиста и человека была наполнена бесконечными исканиями, и
много разных идей носилось в его светлой голове, и не всякую он,
по тогдашнему времени, мог осуществить» 37. Не годится театр ком¬
мерческий! Не годится театр снобистский! И что играть и как иг¬
рать в театре крестьянском? И может ли театр этот стать панацеей
от всех зол и напастей, разрушающих русское искусство? И разве
эту тревогу не разделяют с ним и некоторые другие современники,
занимающие гораздо более прочное место в жизни и в театре, как,
например, Немирович-Данченко, который в те же годы писал, что
испытывает самую настоящую боль «обрезанных крыльев». Это
была драма социальная, драма поколения. Есть у Орленева и
драма личная.

В письме к другу, написанном незадолго до отъезда из Аме¬
рики, он называет пьесы, которые, вернувшись в Россию, намерен
поставить,— это «Уриэль Акоста», «Пер Гюнт», «И свет во тьме
светит», «Тит — разрушитель Иерусалима». Из этого списка Орле-
нев сыграл только «Уриэля Акосту» и ездил с ним по городам,
доделывая, исправляя и ломая готовые мизансцены, о чем мы
можем судить по его сохранившимся черновым записям38. Пуб¬

лике в Бердянске, Могилеве, Астрахани и других городах нрави¬
лась его игра, он же томился и ругал себя, и не потому, что плохо
играл или повторял кого-нибудь из знаменитых предшественни¬
ков, которых видел в этой роли. Нет, он был в отчаянии от того,
что в новой роли похож на самого себя в разных, когда-то уже
сыгранных им ролях. Что такое его «Уриэль Акоста»? Движение
на месте, и ни одного шага вперед!

В июле 1912 года он приехал в Одессу, где известный нам
Ар. Муров, защищая его от нападок критики, писал, что прелесть
и обаяние таких талантов, как Шаляпин, Сальвини и Орленев, не
в том, что они «умелые трансформаторы», неузнаваемо меняю¬
щиеся от роли к роли, а в том, что они «актеры, имеющие свое дви¬
жение в искусстве» 39. Личность их не стушевывается, она видна
сквозь любой грим, при всей виртуозности их техники перевопло¬
щения. Что бы Орленев ни играл, он всегда и на всем откладывает
«свой орленевский отпечаток». Это прежде всего он во всей своей
сути, но меняющийся в бесконечном развитии его тем и исповеди.

В «Уриэле Акосте» не было этого движения. Со стороны никто не
назовет эту роль неудачей, для него — она хуже всякой неудачи.

С этого времени ему становится все трудней находить новые
роли, которыми он мог бы увлечься. Мотивы Достоевского и Ибсена
он уже основательно разработал. Браться за Чехова уже поздно
и еще рано, первая волна увлечения его пьесами прошла, новая
наступит много лет спустя. К Горькому он не знает как подсту¬

питься. Модный Метерлинк вовсе ему чужд. Современная отечест¬
венная драматургия отпугивает его либо своей надуманностью
и кликушеством, либо непристойным духом торгашества. Он не
знает, что играть, из чего выбирать, и объясняет свою нереши¬
тельность в те годы «великого кануна» традиционностью своего
искусства, и хочет какое-то время переждать и осмотреться. Пока
что его энергия находит приложение в двух разных областях —
ему все-таки удается организовать театр для крестьян, и он увле¬
кается новым искусством так называемых «кинемодрам», где
пытается соединить театральное представление со специально от¬
снятыми кинокадрами.

В начале 1913 года Орленев купил небольшой участок земли
с домом из четырех комнат в Бронницком уезде Московской гу¬
бернии, поблизости от станции Востряково Рязано-Уральской
железной дороги,— ничем не примечательный хуторок в живопис¬
ной местности, как бы самой природой предназначенной для те¬
атра под открытым небом: посредине большая площадка и над ней
расположенные амфитеатром склоны холма. Весной, как только
сошел снег, он с помощью нескольких рабочих стал строить эст¬
раду из теса, окружив ее тремя деревянными стенами, задрапиро¬
ванными мешковиной в один тон, потом повесили изготовленный
по его чертежу парусиновый раздвижной занавес. («Все было
просто и изящно»,— отмечают очевидцы, и, хотя Орленев пригла¬
сил из Москвы специального декоратора, спектакли в Вострякове
шли в сукнах, только с самой необходимой бутафорией, ни в

чем
не нарушая строгости вкуса.) Параллельно он вел репетиции
с небольшой группой актеров; это был для них и летний отдых,
и сезонная работа с натуральной оплатой — квартира в деревне,
хороший стол и немного денег на личные расходы.
Необычной была и реклама, оповещавшая о спектаклях. Еще
в Америке Орленев говорил Вронскому, что афиши для его буду¬
щего крестьянского театра не годятся: надо привлечь внимание
чем-то небывалым, и на всякий случай купил какую-то пеструю
индейскую материю. Теперь эта покупка пригодилась, он отыскал
двух подростков, нарядил их в костюмы индейских племен по
Фенимору Куперу, повесил на спину плакаты, приглашающие
посетить бесплатные спектакли, посадил на осликов, украшен¬
ных яркими лентами, и отправил в соседние деревни. Живая
реклама возымела действие. В воскресенье 16 июня 1913 года,
в день открытия театра, собралась толпа зрителей: по подсчетам
Тальникова их было человек пятьсот, по подсчетам Николая Со-
едова (на газетный очерк которого ссылается Орленев в своей
книге) и артиста Михайлова — около двух тысяч. Перед началом
спектакля, за закрытым занавесом, когда публика уселась на
длинных скамьях у сцены и на холме, спускающемся наклонной
террасой, Орленев завел граммофон без рупора (техническая но¬
винка, которую он недавно приобрел) и поставил пластинку, на¬
петую Шаляпиным: «Ныне отпущаеши». Это было вроде молеб¬
ствия, все встали, акустика была отличная, голос Шаляпина зву¬
чал завораживающе. Началось действие, и здесь для открытия
театра шла хорошо знакомая нам пьеса «Горе-злосчастье».
Зрители разных поколений смотрели старую пьесу очень

вни¬
мательно и спокойно вплоть до момента кульминации в третьем
акте, когда Рожнов, эта «ветошка жалкая», доведенный до край¬
ности, выходит из себя и бросается на своих мучителей. «В этот
момент в публике произошло нечто невообразимое,— вспоми¬
нает участник спектакля М. Н. Михайлов.— Послышались крики,
возбужденная толпа устремилась с кулаками на сцену, чтобы
защитить обиженного человека. Пришлось прервать действие,
задернуть занавес и долго уговаривать возмущенных зрителей,
что перед ними не настоящая жизнь, а пьеса, разыгранная
актерами» 40. Эти голоса жизни, ворвавшиеся в театр, воодуше¬
вили Орленева, и он говорил, что «никогда не играл с таким
подъемом», как в тот июньский день.
Повторение «Горя-злосчастья» было назначено на следующее
воскресенье, но московские власти, узнав о таком скоплении на¬
рода и шумных демонстрациях во время спектакля, запретили
его, не вдаваясь в мотивы запрета. Орленев пытался опротесто¬
вать это решение в Москве и ничего не добился. И тогда по со¬
вету опытных людей нашел такой выход: взял у местного исправ¬
ника разрешение на массовую съемку для кинематографа, при¬
гласил для видимости кинооператора, тот приехал с аппаратурой
и расставил ее в самых заметных местах, и под законным пред¬
логом орленевская труппа сыграла запрещенный спектакль. Так
повторялось несколько раз в течение лета. Помимо «Горя-зло¬
счастья» в репертуаре Орленева был неизменный «Невпопад»,
монолог Мармеладова, «Предложение» Чехова.
Не с этой ли инсценировки с участием оператора в его жизнь

вошел кинематограф? Месяцев пять спустя, в декабре 1913 года,
в журнале «Театр и искусство» появилась телеграмма из Алек-
сандровска, в которой говорилось, что «Орленев впервые вы¬
ступил в двух киногастролях — «Преступление и наказание» и
«Горе-злосчастье». Киногастроли — другое название кинемодрам:
некоторые сцены снимались на пленку и демонстрировались на
экране, служа как бы фоном к действию пьесы, самые же глав¬
ные события разыгрывались, как обычно в театре, актерами пе¬
ред лицом публики. Язык кино, этой движущейся светописи, фик¬
сирующей действие с натуры в непрерывно меняющихся ритмах,
казался ему универсальным и всечеловеческим и в те годы пер¬
вых еще, скромных начинаний, но отказаться от живого слова он
тоже не мог. И он экспериментировал. В той же заметке в жур¬
нале говорится: «Орленев мечтает также поставить «Бранда»,
разыграв его на родине Ибсена. Затея Орленева несомненно вы¬
зовет ожесточенный спор»41. Споры, действительно, были, и
съемки в Норвегии велись, хотя и не были доведены до конца.
История этой экспедиции в Норвегию довольно грустная. Ор¬
ленев повез с собой большую группу опытных актеров, пригласил
режиссера и оператора из французской фирмы «Пате» и на про¬
тяжении нескольких педель обдумывал план постаповки и поды¬
скивал места для натурных съемок. То, что он играл «Бранда»
уже столько лет, не облегчило его задачи, он понимал, что законы
у кинематографа другие, чем у театра,— какие именно, он не
знал и не мог найти простейшего соотношения общих и крупных

планов для своего фильма. Режиссер из «Пате» тоже не знал, как
соединить психологию Ибсена с наглядностью кинематографа.
И два месяца Орленев готовил рабочий сценарий, «оплачивая
в то же время самым щедрым образом довольно значительный
артистический ансамбль за абсолютное ничегонеделание»42.
И даже тогда, когда натуру наконец нашли в красивом фиорде
Гудвангене, Орленев все еще в чем-то сомневался и продолжал
обдумывать сценарий; труппа была деморализована. К съемкам
приступили только в июне, причем в первую очередь снимали
массовые сцены в горах. А в июле 1914 года и в этом отдален¬
ном уголке на севере Европы появились признаки близких по¬
трясений: уже слышались первые громы первой мировой войны,
уже прозвучал выстрел в Сараеве.
Орленев и его труппа вернулись в Россию. Материалы съемки
в спешке попали в Копенгаген и оттуда уже в Москву. Не зная,
как с ними распорядиться и как довести работу над фильмом до
конца, Павел Николаевич по старому знакомству обратился за
помощью и консультацией к драматическому актеру и режиссеру
кино В. Р. Гардину. «Я очень любил Орленева как актера, но
знал, что деловитостью он не отличается»,— пишет Гардин в своих
мемуарах; теперь, посмотрев пленку, он убедился в этом еще раз.
Перед ним был сплошной хаос: «Кадры серые, только общие
планы. Нельзя было разглядеть фигуры, а тем более лица». Оче¬
видно, режиссер и оператор снимали эту картину как «видовую,
а не игровую». Досъемка предстояла большая, денег у Орленева

не было, и у Гардина возникла такая мысль: пусть Павел Нико¬
лаевич предложит фирме Тимана для экранизации «Привиде¬
ния» с его участием. На эту приманку расчетливый продюсер по¬
падется, и часть гонорара пойдет на доделку «Бранда». Орленев
так и поступил, Тиман согласился, и Гардин стал одновременно
работать в его ателье над экранизацией двух пьес Ибсена, ни
одна из которых в кино успеха не имела. «Бранда» прокатные
конторы еще брали, а от «Привидений» отказывались. Почему?
В своих воспоминаниях Гардин приводит такую подробность,
относящуюся к его совместной работе с Орленевым: «Я никак не
мог втолковать П. Н., что произносить монологи перед объекти¬
вом бесполезно — их все равно придется заменить надписями. Он
был обаятельно упрям. «Если вы меня лишите слова — я не Ор¬
ленев,— восклицал он, совершенно по-детски трогательно.—
Ведь вся моя жизнь, все мои чувства отданы речи!..». И он го¬
ворил, говорил. Мы слушали Орленева с наслаждением, но не
снимали. Для нас он становился объектом съемки только с мо¬
мента, когда прекращались его блистательные монологи. Каким
неповторимо прекрасным был он в эти моменты! Пришлось сде¬
лать ширму на аппарат, чтобы актер не видел вертящейся
ручки, и незаметно сигнализировать оператору начало и прекра¬
щение съемки» 43. Без живого слова искусство Орленева увядало,
только мимической игры ему было недостаточно. А когда в кине¬
матографе появился звук, Орленев был уже стар, тяжело болен
и не выступал и в театре.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Тяготы кризисных лет. Две возобновленные роли. «Царь Федор» на природе. Война: неспокойный и потускневший мир. Перемены на театральной афише. Астрахань. Шурочка Лавринова. Из воспоминаний А. С. Орленевой. Роман в письмах. Женитьба. Гастроли в Закавказье и Средней Азии. Новый «Лоренззаччио» и отзывы о нем в критике. Искусство в свете революции. Где место художника в меняющемся обществе? Гастроли в Козлове. Возобновление «Карамазовых». На актерской бирже в Москве. Сезон в Алатыре. Рождение дочери. Старый театр и новое время. Разговор с А. В. Луначарским по поводу юбилея: очень, очень лестно, но почему-то совестно. Орленев и его последователи. Переезд в Москву. Начало работы над мемуарами. Признание в Киеве. Ленинградские рецензии. Юбилейный год. Торжество в Большом театре. Звание народного артиста. Письмо К. С. Станиславского. После праздника. Мысли о старости. Последняя роль — Бетховен; ее неудача. Орленев и Михаил Чехов. Коварство памяти. Тяжелая болезнь. Смерть.

Война пока еще медленно, но неотвратимо меняла уклад жизни. Орленев почувствовал это раньше многих; весь 1915-й и затем 1916 год он провел в дальних поездках — Урал, Сибирь, Средняя Азия, Север. Уже начиналась разруха на транспорте, поезда, опаздывали иногда на сутки, и порядок гастролей часто нарушался. Все трудней становилось перевозить скудное имуще¬ство труппы — декорации и костюмы,— не было вагонов, не было разрешения министра путей сообщения. Спасала положение взятка, но аппетиты вокзальных служащих росли, и заметная часть сборов оставалась у них в карманах. А гостиницы стали и вовсе не доступны: в одних размещались воинские штабы или ла¬зареты, другие были просто переполнены, как будто вся Россия, потеряв покой, тронулась с места; не помогало даже прославлен¬

ное имя и щедрость гастролера, про которую знали дежурные швейцары в гостиницах всех разрядов от Архангельска до Таш¬кента.

Сборы были неплохие, в такие кризисные годы интерес к ис¬кусству часто обостряется, и деловые администраторы поездок требовали от Орленева тоже деловитости и новинок, вроде нашу¬мевшей на столичной сцене пьесы Невежина «Поруганный». Он не шел на уступки, и его репертуар в эти предреволюционные сезоны пополнился, кажется, только двумя, уже игранными в прошлом ролями. Первая из них — безумец, бросающий вызов злу мира, в одноактной драме Щеглова «Красный цветок», в ко¬торой он с успехом выступал еще в 1899 году в театре Суворина; критика тогда писала, что это «один из откликов на бесчислен¬ные трагедии нашего «конца века». Хотя мысль о гибели живых душ в атмосфере всеобщей нравственной апатии отнюдь не по¬теряла значения в эти годы кануна, «Красный цветок» промельк¬нул в репертуаре Орленева и быстро исчез. В свете все углубляю¬щейся исторической трагедии («гремит, гремит войны барабан») пьеса Щеглова и ее надрыв сильно поблекли. Если уж надрыв, так лучше Достоевский, которого, по выражению одной провин¬циальной газеты, Орленев «не только разъясняет, но и продол¬жает». Вторая возобновленная им роль — Фердинанд в «Ковар¬стве и любви»; он возвращался к ней, начиная с гимназических лет, несколько раз, так и не сыграв по-своему, как задумал. Пуб¬лике Фердинанд нравился.

Летом 1915 года ему удалось на какой-то срок высвободиться

из гастрольной кабалы и поехать в Востряково: там была ти¬
шина, по которой он соскучился, и летний театр, давно ожидаю¬
щий его возвращения. Он пригласил нескольких актеров из Мо¬
сквы и стал готовить «Царя Федора», объявив в окрестных дерев¬
нях, что с 15 августа возобновятся его бесплатные спектакли.
Предполагалось также, что этот «Царь Федор» на природе будет
заснят для кино в двух пересекающихся планах: первый — ак¬
теры, разыгрывающие пьесу на сцене, второй — зрители в их не¬
посредственном восприятии действия. Идея по тем временам ори¬
гинальная и характерная для орленевской эстетики смешения
жизни с искусством. Но в назначенный день с самого утра шел
дождь, несколько часов не прекращалась гроза, и не было, как
позже писал Павел Николаевич, «ни одной капли надежды на
прекращение этой, все сломавшей, грозной силы» К Неудача по¬
действовала на него отрезвляюще, он стал внимательно пригля¬
дываться к своей хуторской идиллии.
В следующее воскресенье спектакль все-таки состоялся,
правда, без киносъемок. Но как все вокруг изменилось. Народу
собралось куда меньше, молодых мужчин призывного возраста
совсем не было видно, уже появились первые жертвы войны, без¬
ногие и безрукие вернувшиеся с фронта. Подростки, которых он
посылал с плакатами на осликах по соседним деревням, повзрос¬
лели, и индейские костюмы выглядели на них глупо. Даже
ленты, украшавшие осликов, выцвели, и весь этот карнавальный
дух казался неуместным в неспокойном и потускневшем мире.
К тому же выяснилось, что содержать хутор, труппу и театр ему

не по средствам. Деньги падали в цене, да их у него и не было.

Какие-то меценаты из среды московского купечества обещали взять на себя часть расходов, но в горячке делового ажиотажа, подогреваемого войной, забыли о нем и его театре. Что ему оста¬валось делать? Он заложил хутор и опять пустился в путь...

В Востряково он вернулся только следующим летом, срок выкупа закладной прошел, права на хутор были потеряны. Землевладель¬цем он не стал и на этот раз. и то немногое, что у него было (книги и говорящий попугай Жако), перевез поближе к Москве, в Одинцово, где снял у своего старого товарища, еще по ниже¬городскому сезону, дачу на круглый год.

Ненадолго он задержался в Москве, и с удивлением наблю¬дал за переменами на театральной афише. Какая-то пугающая оргия: кабаре, ревюˆ шантаны, модные жанры — интимный и экс¬центрический, парижские этуали, негритянская музыка, не говоря уже о том, что русская сцена, пусть и эстрадная, никогда еще так близко не смыкалась с рестораном и сомнительным и хорошо оплачиваемым флиртом, как в эти военные годы. И всюду бит¬ком набитые залы и нарядная публика, веселящаяся до упаду, до утренней зари. Кто-то из литературных друзей Орленева сказал ему тогда, что театр в Риме возник во время эпидемии чумы и что блаженный Августин увидел в этом знак божий, поскольку театр «тоже своего рода чума, только не для тела, а для души».

Не прав ли был нетерпимый Августин? Чехов ведь тоже говорил, что современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов...

В самом мрачном состоянии духа Орленев опять отправился в

по¬
ездку по России.
В июне 1916 года судьба забросила его в Астрахань, где он бы¬
вал не раз, и здесь, прогуливаясь днем в пустынном городском саду,
он увидел юную Шурочку Лавринову. Об обстоятельствах этой
встречи мы знаем по воспоминаниям Александры Сергеевны Ор-
леневой, записанным ее дочерью Надеждой Павловной и любезно
нам предоставленным. Шестнадцатилетняя Шурочка гостила
у своей тетки Дробышевой, женщины деятельной, арендовавшей
на лето центр местных увеселений, гордо, по-столичному назы¬
вавшийся Луна-парком; в нем находился и театр. «Воспитанная
в строгих правилах своей матерью, бедной женщиной, имевшей
на руках еще двух маленьких дочерей, я редко бывала в театре,
но слава Орленева не минула и моих ушей». Весть о его приезде
заинтересовала Шурочку; только удастся ли ей побывать на пер¬
вом спектакле? Вечера у нее были заняты, тетка сбивалась с ног
от множества обязанностей, и она помогала ей в кассе и буфете.
А дни у девушки были свободные, и она проводила их в безлюд¬
ном саду, за книгой, под своим любимым деревом.
«Мимо скамейки медленным шагом прошел человек. Вначале
я не обратила на него внимания, но затем что-то заставило меня
поднять голову. Человек сидел на скамейке невдалеке. Меня по¬
разил внимательный и глубокий взгляд устремленных на меня
глаз. Он как бы изучал меня, заглядывая в глубь души. Я встала
и, немного рассердившись и даже испугавшись, убежала...».

Вечером на банкете в честь гастролера (куда пригласили те¬
тушку и племянницу) они познакомились. «После нескольких
фраз он вдруг сказал мне: «Шурочка, а ведь я вас увезу»,—на
что я смущенно и удивленно ответила: «Как это увезете? Разве
я вещь какая-нибудь?» Орленев спокойно ответил: «Нет, я вас
увезу как свою жену». Конечно, я не придала значения его сло¬
вам. ..».

На следующий день они снова встретились па той же ска¬
мейке в городском саду. В руках у Шурочки был том Достоев¬
ского. Для провинциальной девушки без образования, из бедной
семьи такой выбор чтения был тогда редкостью. Впечатлитель¬
ный Орленев заговорил о родстве их душ и без промедления, те¬
перь уже не шутя, предложил ей стать его женой, другом и по¬
мощником. Сперва она растерялась, но, посмотрев на Орленева,
на его сияющие глаза, неожиданно для самой себя дала согла¬
сие. И тогда, как пишет Н. П. Орленева в дополнениях к рас¬
сказу матери, «перед ними возникли непреодолимые препятствия.

Без согласия родителей «увезти» себя она не разрешила бы.

А препятствием были и разница в возрасте — тридцать лет — и
разница в среде,— от одной мысли, что Шурочка куда-то уедет,
став женой актера, родные пришли в ужас...».

Препятствия, как мы знаем, Орленева не пугали. На какое-то
время он уехал по своему очередному маршруту, у них завяза¬
лась переписка. Вскоре вернувшись, он застал Шурочку уми¬
рающей от тропической малярии. Потрясенный бедой Орленев
окружил свою избранницу такой заботой, которая не оставила
сомнения в его чувстве. Все перипетии этой любви, ставшей по¬
том привязанностью до конца жизни, легко проследить по

пись¬

мам Орленева к Александре Сергеевне, она их тщательно сохра¬

няла, и вот они перед нами, сто тридцать одно письмо. Первое

датировано 15 июля 1916 года, последнее — 1928 годом2.

Любовь с первого взгляда — такое с ним случалось не раз.

Вспомните встречу с Назимовой в Костроме. Тогда он не рассуж¬

дал, он восхищался пленившей его красотой молодой женщины.

К этому добавьте еще и безотчетный профессиональный оттенок:

он сразу поверил в Назимову-актрису, умную и сильную парт¬

нершу. Ничего похожего на то, что произошло в Астрахани. Для

сорокасемилетнего Орленева, человека уже много пожившего,

Шурочка Лавринова была воплощением молодости, которая все

дальше уходила от него. Вы не найдете здесь элегии в духе из¬

вестных стихов Тютчева. Павел Николаевич и в этом возрасте

сохранил энергию чувств, ничуть не старческих. Ему казалось,

что союз с Шурочкой полностью вернет ему силы и вкус к жизни;

он не задумывался об артистических данных девушки, зачем ему

это, он видел в ней прекрасный образ семейного покоя и материн¬

ства. Знакомый с Орленевым по гастролям послереволюционных

лет актер П. К. Дьяконов в своих воспоминаниях пишет, что Па¬

вел Николаевич в Шурочке, молодой женщине цветущего здо¬

ровья, с пухлыми румяными щечками, нашел свою Регину,

к тому же — в отличие от ибсеновской — натуру самоотвержен¬

ную, готовую нести свой крест до конца3. Так ли это? В тот мо¬

мент, когда Орленев искал близости с Шурочкой, у него

впервые
в жизни появилась серьезная и устойчивая потребность в осед¬
лости, доме и семье. Ему нужна была подруга, а не сиделка или
нянька. Может быть, он упустил свои сроки, да, пожалуй, упу¬
стил! Но он попытается... Какая же горькая ирония была в этой
попытке — неисправимый бродяга, человек без быта пытается
осесть, обосноваться, пустить корни в момент величайшей в исто¬
рии бури, ломающей все устои, задевшей существование всех и
каждого.
Пройдет почти год, пока он привезет молодую жену в Москву
и они поселятся на даче в Одинцове. Как ни торопит он собы¬
тия, есть обстоятельства, устранить которые сразу нельзя. Ока¬
зывается, когда-то, еще в прошлом веке, он состоял в церковном
браке и получить справку в консистории о разводе не так просто.
А он хочет, чтобы все было по форме и по закону. И привести
в порядок дом в Одинцове, чтобы там можно было жить с (мини¬
мальными удобствами, тоже нелегко — война идет уже третий
год. И Шурочка никак не оправится после тяжелой болезни. Тем
временем он кружит по России и пишет ей письма из Новорос¬
сийска, Вологды, Екатеринбурга, Тюмени, Барнаула, Челябинска,
Рязани, Архангельска, Витебска и — в коротких промежутках
между этими поездками — из Москвы. Письма нежные, трога¬
тельные и поражающие своей отрешенностью от всего на свете.
Не похоже на Орленева, но это так — мир его сузился, он и Шу¬
рочка, и ничего вокруг. Он не может и дня прожить без ее писем;

почта запаздывает и спешит за ним вдогонку. В Барнауле он получает письма, адресованные в Тюмень, в Москве — адресо¬ ванные в Рязань.

Этот роман в письмах не очень богат содержанием и сводится к одной, часто повторяющейся ноте: я очень по тебе соскучился и считаю дни, когда наконец мы будем вместе. Скрашивает эту однотонность только мечта о будущем; она, по старым орленев¬ ским масштабам, довольно скромная. 10 декабря 1916 года он пи¬ шет из Архангельска: «Дорогая моя и любимая! Сижу и все время думаю о нашем будущем... Здесь в Архангельске и хо¬ лодно, и ветрено, это ведь у самого Белого моря. А я мечтаю о Черном море в Крыму, куда мы с тобой из Астрахани отпра¬ вимся: там рай земной, там солнце яркое и фиолетовые горы, и воздух весь там благоуханиями напитан! Там в декабре тепло, и в январе в конце цветут фиалки». Они поедут туда — отогреть души: он после архангельской стужи, она после астраханской промозглой сырости. Мечта эта не сбывается, Орленев не может нарушить контракты и сорвать назначенные гастроли, и только с весны 1917 года начнется их совместная жизнь.

И сразу меняется характер их переписки. Раньше были только мечты и признания, теперь появилось и спасительное чувство дома: ему есть куда вернуться, его ждут, он кому-то нужен!

«Пришел сейчас из театра, играл «Привидения». Весь разбитый, измученный и таким одиноким чувствовал себя»,— пишет Орленев из Белгорода в апреле 1917 года. И в эту минуту отчаяния он об¬ ращается к жене-другу, «душе кристально-чистой», и так раду¬ ется переменам в своей жизни («сердцем всем затрепетал»), что слова, которые он знает, кажутся ему слишком бедными для его

чувства («слова все потерял, которыми хотел бы высказать тебе
все, все»). Его исповедь становится теперь более деловой, он рас¬
сказывает Шурочке о своих новостях и планах и не приукраши¬
вает невзгод, которые терпит во время своих скитаний. Путь его
лежит далеко, все дальше и дальше от Москвы.

В конце августа он добирается до Черного моря, правда, это
не благословенный Крым с январскими фиалками, а Батум, где
он задыхается от тропической жары и не может найти себе при¬
станища (актерам «приходится ночевать на вокзале, кто на полу,
кто на стульях»). Но что значат эти неудобства по сравнению
с тем, что происходит вокруг («вспомни, что весь мир теперь
переносит, нет ни одной семьи, где не было бы горя, так что наши
испытания другим могут показаться игрушкой»), хотя они доста¬
точно обременительны. Дела его труппы «пока идут блестяще».

Несмотря на все потрясения лета 1917 года, интерес к его
искусству не падает — чудо, которое он не может объяснить.
Ведь его театр не предлагает никому забвения и счастливых снов,
репертуар у него остался старый — с его неблагополучием, бун¬
том и драмой жизни. Гастроли его расписаны по дням, в сентябре
он побывает в одиннадцати городах — начнет в Кутаисе и кон¬
чит в Коканде.

О чем он пишет Шурочке из этих городов? О том, что средне¬
азиатская жара хуже черноморской, и как отразилась война па
жизни этой далекой окраины старой России, и как голодно живут
люди в когда-то хлебных местах, и что вопреки всем бедствиям,
обрушившимся на людей, успех у его гастролей стойкий.

А о себе — он плохо ест, плохо спит, хорошо играет и все

время

мысленно работает над Лорензаччио... Ему теперь кажется, что

старая пьеса Мюссе проникнута таким духом вольности и тирано-

борства, что ее стоит возобновить в дни революции. Вот отрывки

из его последующих писем. В Красноводске нестерпимая жара,

такой не помнят старики. Он купил книги, собрание сочинений

Гамсуна и «Анну Каренину», но сейчас не читает ни строчки.

«Не могу. Думаю, все думаю о «Лорензаччио». В Ашхабаде та¬

кая же жара. Жизнь в городе начинается вечером. Днем люди

боятся солнечного удара и, если нет крайней необходимости,

сидят по домам. Он продолжает работать над «Лорензаччио».

«Хочу снимать картину и играть в Москве. Помолись, моя воз¬

любленная, чтобы мне удалась моя затея». Осенью, вернувшись

в Москву из Средней Азии, он вчерне заканчивает работу над «Ло¬

рензаччио» и приглашает к себе Тальникова (тот находится те¬

перь в Ростове) для последней отделки пьесы Мюссе в двух ва¬

риантах — театральном и кинематографическом: «Теперь везде

жить трудно и неизвестно, как жить. Приезжай, пожалуйста,

что-нибудь придумаем» 4. Письмо это написано незадолго до Ок¬

тябрьской революции.

В черновых вариантах мемуаров Орленева есть фраза, не во¬

шедшая в текст изданной им книги. В ней говорится, что после

Февральской революции разные театры Москвы и Петрограда

предлагали ему сыграть некоторые ранее запрещенные пьесы, он

отказывался от предложений, потому что события «этого блестя¬

щего времени и ярких озарений и все восторженное, происходя¬

щее кругом, подняло дух и захотелось страстно высказать», и

потому его выбор пал на Лорензаччио — этого «итальянского

Раскольникова». В письмах к Шурочке, как мы знаем, тема Ло¬
рензаччио возникла позже, в конце поездки лета и осени 1917 го¬
да. А сыграл он эту роль в начале 1918 года, и отзывы в критике
были неодобрительные; его ругали не за плохую игру, его ругали
за неуместность самой идеи возобновления старой пьесы Мюссе.

«В другой обстановке, в другое время Орленев, вероятно, был
отличным Лорензаччио» 5,— писал московский журнал. Но как
поблекла эта флорентийская история теперь, замечает автор, рас¬
суждавший о бренности земного. О, Tempi passati! О, прошлое,
которое не вернешь! Иными словами, овощ этот не по нынешним,
серьезным временам...

Московская рецензия при всей ее недвусмысленности была
вежливая, с любезностями и расшаркиванием. А в Петрограде
в начале того же 1918 года, куда Орленев повез старый репер¬
туар, Кугель в своем доживавшем последние месяцы журнале
обругал его, не выбирая слов. Он писал, что много лет не видел
Орленева и что время не пошло ему на пользу: не утеряв своего
таланта, он «стал рабом своей интонации, своего придыхания,
своей, сказал бы я, гримасы». Кугель был придирчив, и от него
здорово попало гастролеру и его незадачливой труппе (впрочем,
ото не помешало ему спустя десять лет написать: «Орленев но¬
сит звание народного артиста, и редко кому так впору прихо¬
дится этот титул»). Но и независимо от хулы критики у самого
Орленева не было никакой уверенности в своем репертуаре
в свете великих перемен, которые произошли в эти месяцы
в жизни России.

«Пишу тебе коротенькие записочки...— читаем мы в одном

из его писем к Шурочке.— Второго февраля первый спектакль,
и я нахожусь в такой нервной лихорадке, что не приведи
бог. У меня натура очень сомневающегося в себе человека. Вре¬
менами большой подъем и великое вдохновение, а иногда такое
настроение, что жизни не рад. Так у меня всю жизнь было, так,
вероятно, и в могилу сойду!» Луначарский в предисловии к ме¬
муарам Орленева пишет о его очаровании свободного художника,
которое привлекало к нему «лучших людей его времени» 6. Но при¬
родный артистизм Павла Николаевича нельзя назвать беспечным;
напротив, характер у него при всей легкости реакций был бес¬
покойный, говоря словом Гоголя, огорченный, то есть озабочен¬
ный, неравнодушный. Неуспех «Лорензаччио» заставил его глу¬
боко задуматься: где его место в меняющемся мире, и есть ли для
него это место?
Он был так связан со своим временем, с его болью и его
песнью, что не мог, не осмотревшись, не задумавшись, из одной
эпохи русской жизни рывком шагнуть в другую. В сущности, его
мучил тот же вопрос, что и Станиславского: в буре великой ре¬
волюционной ломки старого, классового общества что станет с от¬
дельным человеком самим по себе, сохранит ли он свою цен¬
ность? Орленеву не посчастливилось, в тот острый переходный
момент он не нашел никого, кто бы мог рассеять его сомнения.
Чисто внешние обстоятельства тоже ему не благоприятствовали.
В одном из писем к жене он пишет: «Относительно дальнейшего

полная неразбериха, ничего выяснить невозможно... Одно ясно:

«гастролеры» теперь ненужны... И мне будет нелегко где-нибудь

пристроиться». В эти месяцы он подолгу живет в Одинцове, мало

с кем общается, пытается даже разводить уток и оказывается

совершенно неспособным к хозяйственным занятиям, опять обза¬

водится граммофоном и собирает новую коллекцию пластинок,

покупает книги и много читает без разбора. В каком-то ста¬

ром журнале он находит анекдот о Гаррике, который будто бы

с таким чувством декламировал азбуку, что публика рыдала. Он

вспоминает, как Мамонт Дальский говорил ему нечто похожее

про адресную книгу, которую он берется прочесть под аплодис¬

менты зала. Может быть, это и есть вершина актерской техники!

«Но я на такое не способен,— признается Орленев.— Мне обяза¬

тельно нужен смысл и страдание!»

Долго прожить без театра он не может и замечает в одном из

писем, что, «сидя на печке дома, можно дойти до крайности».

И, когда в декабре 1918 года его приглашают на гастроли в Коз¬

лов, он, не диктуя условий, соглашается и пишет жене: «Я так

стосковался по работе, что с удовольствием потружусь». Какие-

то администраторы в провинции подозрительно относятся к га¬

стролерству как к форме непозволительного неравенства в твор¬

честве. Но публика не изменила к нему отношения. И он ее не

потешает, не читает ей азбуку или справочные книги. В письме

к жене от 1 января 1919 года он сообщает, что завтра играет

«своего блудного сына Митю Карамазова», играет в первый раз

после долгих лет перерыва. «Очень, очень волнуюсь. На

репети¬
циях все выходит глубже, чем прежде, но что будет на спек¬
такле».
А из следующего письма Орленева, помеченного 7 января, мы
узнаем, что Карамазова он сыграл «очень хорошо... но ак¬
триса. .. Это ужас что такое, нет, играть невозможно с чужими,
не сыгравшимися в мой тон. Это меня всю жизнь мучило». На
дурных партнеров он жаловался и пятнадцать лет назад. А До¬
стоевский? Публика принимает его хорошо, только кто знает по¬
чему: то ли потому, что она живет еще по инерции прошлым, то
ли потому, что для искусства, если оно подымается до уровня
Достоевского, нет границ во времени.
Он готов в этом усомниться: на его памяти сменилось не¬
сколько эпох в театре, он застал еще эпоху Островского, потом
пришел Чехов, теперь Чехова не играют... У каждого времени
свои песни. Какое теперь время и какие теперь песни? Кто по¬
может ему в этом разобраться? Одни ставят революционные
агитки и тащат митинг на сцену, другие экспериментируют в сту¬
диях, третьи постыдно халтурят и берут гонорар крупчаткой, чет¬
вертые смотрят на Запад и едут в эмиграцию. Анархист Мамонт
Дальский незадолго до смерти звал его к себе в сподвижники.
Орленев посмеивался, отшучивался и пока что вернулся к гастро¬
лерству, не пугаясь все обострявшихся тягот быта. Репертуар
у него старый, хотя его интересуют такие пьесы, как «Дантон»,
и он по-прежнему дорожит в искусстве красотой как категорией
бессмертного человеческого духа и добром как категорией дей-
ствия, необходимого, как ему кажется, людям во все периоды че¬
ловеческой истории...
Питается он скверно; в Рязани ему дали продовольственную
карточку, теперь Шурочка может успокоиться, по крайней

мере
хлеб у него будет. В столовой его кормят котлетами из конины,
вкус у них неприятно-сладковатый, запах чуть тухлый, но он их
ест; от его былого гурманства не осталось и следа. «Вот это мне
нравится,— смеется Орленев.— Раньше говорили: лошади по¬
даны, это значило — экипаж ждет у подъезда и можно ехать, те¬
перь, когда скажут — лошади поданы, торопись за стол и кушай
котлетки!» Долгая жизнь в довольстве по испортила его, он не¬

прихотлив и легко мирится с бедностью; окружающие его актеры,

люди рядовые, всю жизнь едва сводившие концы с концами, за¬

видуют его нетребовательности и выносливости. Как уживаются

его кутежи и расточительность с таким аскетизмом! Единствен¬

ное, что его угнетает, это стирка («сегодня в первый раз в жизни

стирал себе в холодной воде сорочку, вот ты бы посмеялась, если

бы увидела»,— пишет он жене), но и к этому он бы привык, если

бы не Шурочка — как обеспечить ей сколько-нибудь сносное су¬

ществование?

На короткое время он возвращается в Москву и идет в бюро

(актерская биржа) подыскивать себе работу. Там среди дирек-

торов-нанимателей обращает на себя внимание энергичный ма¬

ленький человек с чемоданчиком в руке. Метод вербовки у него

особенный, еще неизвестный в анналах театра. П. Дьяконов

в своих неизданных мемуарах так описывает этого директора:

«Он заводил разговор то с одним, то с другим актером, открывал

свой чемоданчик, доставал оттуда белый хлеб и аппетитный ку¬

сочек копченого окорока, отрезал по ломтику и угощал своих

собеседников. «Вот, дорогой, чем будете питаться, если поедете

со мной в Алатырь» 7. Изголодавшиеся актеры глазам своим не

верили и в поисках сытости подписывали контракт с предприим¬

чивым директором. Не устоял перед соблазном и Орленев, хитро

подмигивая, он говорил товарищам по труппе: «Там реки молоч¬

ные и берега кисельные! Это вам не рязанские лошадки!» Миф

о сытости рассеялся в первый день их приезда в Алатырь, там

было голодно, как повсюду тогда в России. Оставалось только

тайной, где достал директор ветчину и белый хлеб для рекламы?

Он и сам жил впроголодь, и пе удивительно, что никто из актеров

его не ругал. Он честно повинился: каким другим путем он смог

бы собрать такую сильную труппу во главе со знаменитым Орле-

невым.

Условия жизни здесь были еще хуже, чем в Рязани, но спек¬

такли проходили с подъемом; публика любила актеров, и они пла¬

тили ей тем же и, несмотря на нищету (люди отчаянно обноси¬

лись, а пьесы у них были и «костюмные»), обставляли спектакли

с тщательностью, которой могли бы позавидовать и некоторые

столичные театры. Орленев и его друзья так втянулись в жизнь

этого маленького городка, затерянного в просторах заснеженной

России, что всей труппой участвовали в одном из первых суб¬

ботников — приводили в порядок запущенные улицы и площади.

Он прожил в Алатыре вместе с Шурочкой несколько месяцев и

помимо спектаклей выступал в концертах в железнодорожном

клубе, читал свои любимые стихи в сопровождении виолончели,

на которой играл местный музыкант-любитель. Когда кончился

сезон в Алатыре, Орленев поехал в Казань и Астрахань.

В декабре 1920 года в Астрахани у него родилась дочка. Он

так ждал этого часа, что несколько дней даже играть не мог, чего,

кажется, никогда и ни при каких обстоятельствах с ним до того

не случалось. «Только все о тебе молюсь, беспокоюсь»,— писал

он Шурочке. С дочерью от первого брака, которую тоже очень

любил, он встречался редко; та семья его молодости распалась

рано, и в непрерывности событий его бурной актерской жизни
у него не было ни возможности, ни потребности оглянуться на¬
зад. Теперь он был пожилым человеком, уже вкусившим все
плоды всероссийской славы, застрявшим на перепутье двух исто¬
рических эпох и не знающим, как собой распорядиться. И радость
отцовства на пятьдесят втором году жизни была для него подар¬
ком судьбы. С первого взгляда он не производил впечатления
человека, ищущего покоя у семейного очага. И на самом деле он
держался стойко, хотя силы порой ему изменяли — усталость
у него была не столько физическая, сколько душевная. Земля
сорвалась с оси, а у него «время идет страшно медленно», как
пишет он в одном из писем. Мало впечатлений, мало событий;
развлечение только такое — игра в цифры, захватывающая своим
космическим размахом. В Баку сбор со спектакля был 120 мил¬
лионов, в Пятигорске 500 миллионов (сто миллионов он перевел
по почте жене и дочке). Жизнь — как на вулкане, он же как
играл Карамазова и Освальда, так и играет.
Иногда ему кажется, что в этом высший его долг — есть же
какие-то ценности, которые не обесцениваются при любых исто¬
рических потрясениях! Иногда он тяжко сомневается: его спек¬
такли, как правило, собирают публику, и аплодисментов не стало
меньше, но, может быть, это интерес к музею, к занимательной
древности? Недавно какой-то наглый администратор, в прошлом
(как позже выяснилось) учитель танцев женской гимназии, вы¬
гнанный за пьянство, поинтересовавшись гражданским положе¬
нием Орленева, где он служит, с каким мандатом ездит, сказал

ему: кто, собственно, вы такой — обломок девятнадцатого века,

любимчик Суворина, кустарь без мотора? Надо было ему отве¬

тить, проучить его,— Орленев промолчал, побрезговал, и от тоски

на несколько дней запил. Из Армавира он пишет жене: «Получил

твои письма... они полны и любви, и тоски. А я что, не тоскую...

Но о чем же писать? Все одно и то же повторять. Ведь у тебя

каждую минуту новое — все движения, все словечки ее, ты полна

материалом, а мои письма в сравнении с твоими такие скучные!»

Там жизнь, ее поминутный рост и вечное обновление, здесь хотя

и беспокойная и очень неудобная, но рутина. Тяжкий каждоднев¬

ный труд и полная неясность насчет будущего.

В это время глубоких сомнений он встретился в Кисловодске

с Луначарским, встретился случайно, у нарзанных ванн. Они раз¬

говорились, и Анатолий Васильевич пригласил его к себе домой.

О чем шла у них беседа? В письме Орленева к жене, помеченном

19 сентября 1922 года, есть такая фраза: «Он говорит: если бы

вы приехали в Москву в конце октября, я бы вам все устроил».

Слово «все» подчеркнуто жирной чертой. Что же пообещал ему

Луначарский? Во-первых, обеспеченное и достойное его имени

положение в одном из лучших столичных театров и, во-вторых,

всероссийский юбилей в знак народного признания. Предложе¬

ния заманчивые и поставившие Орленева перед трудным выбо¬

ром. «Пока что ничего не решил, потому и не пишу подробно¬

стей»,—замечает он в том же письме. Несмотря на возраст, уста¬

лость и условия быта, он еще колеблется и сам не знает,

хватит
ли у него духа бросить гастролерство и наконец пристать к ка¬
кому-то берегу.
А как с юбилеем? Вот небезынтересная выдержка из того же
письма: «Очень трудно мне, при моей гордой скромности, ре¬
шиться на юбилей, но я говорю себе — чего для Любви не сде¬
лаешь, и «нравственное» чувство придавишь и на толкучий ры¬
нок снесешь». Любовь здесь надо понимать двояко — это и имя
его дочери и чувство, которое он испытывает к ней и ее матери *.
Будущее как будто проясняется. Луначарский пе торопит Орле¬
нева и говорит ему, что Советская власть ценит его народолюбие
и рыцарское служение искусству. И тут же дает официальную
бумагу с просьбой предоставить ему и его труппе специальный
* В октябре 1922 года он пишет из Краснодара Тальникову: «Я в но¬
ябре, вероятно, буду справлять в Петербурге юбилей. Луначарский, с ко¬
торым я много раз встречался в Кисловодске, где я гастролировал, изъявил
желание быть председателем юбилейной комиссии. Но сомнения меня
страшно одолевают, я ведь никогда, никогда не хотел юбилея. Но вот те¬
перь двигателем моего компромисса — Любовь, так зовут мою маленькую
дочку, которую я бесконечно люблю» 8.
вагон для разъездов по стране. У Орленева сразу возникает план:
он подготовит из актеров, которые будут участвовать в этих
поездках, «дельных инструкторов, которые пригодились бы Рос¬
сии» и ее новым театрам. Мы не знаем, что вышло из этой затеи
с вагоном и обучением актеров, но ушел он от Луначарского
окрыленный...
Он не притворялся — нескромность и заигрывание с публи¬

кой по любым поводам, в том числе и юбилейным, он считал без¬
вкусными еще в молодые годы. Известен случай, когда в одно
дождливое лето, нарушив свой маршрут, он выручил голодавшую
где-то под Киевом труппу, сыграв с ней несколько спектаклей, и
сразу поднял сборы. В знак признательности актеры решили под¬
нести ему дорогой жетон с шутливой надписью «За спасение уто¬
пающих», поднести экспромтом, при открытом занавесе, на глазах
публики. Реакция у Орленева была мгновенная; он крикнул «За¬
навес!» и убежал в сад — спектакли шли в дачной местности.
Актеры кинулись за ним, и тогда он с обезьяньей ловкостью
вскарабкался на дерево, обескуражив такой эксцентричностью
своих почитателей. А званый вечер в норвежской столице по слу¬
чаю его выступления в «Привидениях», на который он не явился!
И теперь, когда Луначарский предложил ему устроить юбилей и,
более того, согласился председательствовать на нем, он смутился:
очень, очень лестно, но почему-то совестно. В тот момент сомне¬
ния у него были самые искренние, хотя за несколько месяцев до
того он публично признал, что хотел бы отметить сорок лет своей
работы’в театре и так напомнить о себе. Тогда он искал путей,
как спасти свое искусство от забвения, как укрепить веру в себя
и в то, что он не зря прожил свою жизнь. Теперь положение из¬
менилось, мысль о юбилее шла сверху, от Луначарского, и Орле-
нев опасался, что на таком высоком государственном уровне это
чествование может показаться нескромным. Но эти сомнения

вскоре рассеялись.

И не только в силу соображений грубо материальных («чего для Любви не сделаешь!»). И не только потому, что он хотел воз¬ родить свою померкшую репутацию. Задача у него была более широкая, если так можно сказать, более представительная — он хотел вмешаться в длившийся уже несколько лет спор о судьбах русского театра и заступиться за поэзию актерской игры, как ее понимал. Репортеру московского журнала он сказал: «Без актера невозможен и сдвиг театрами никакой режиссер, как бы гениален он ни был, ничто не сможет сделать без актера. Та новизна, ко¬ торой теперь так много в театрах, загубит актера, в этом мое глубокое убеждение... Повторяю, нужен сдвиг в самом актере» 9.

А какие у него были аргументы против сухости, геометризма и навязчивой рациональности современного экспериментаторства?

Он не теоретик, не полемист, он может сослаться только на свой опыт, на уроки собственной жизни. Он начнет с юбилея и потом напишет книгу воспоминаний. Так наступает новая и последняя полоса его жизни — время итогов.

Первый итог подводит одесский журнал «Силуэты». Год тот же — 1922-й. Автор юбилейной статьи — Ар. Муров, не раз пи¬ савший об актере в десятые годы. Что же он говорит на этот раз?

Нельзя объяснить искусство Орленева привычными понятиями, нужны новые! Его игра, например, в «Привидениях» строится на приемах реализма, тяготеющего к подробностям, притом клини¬ ческого характера, в то время, как его Освальд фигура романти¬

ческая, подымающаяся до символа «поколения сыновей», бро¬
сающего вызов отцам и их отжитому времени. Лучшая роль
Орленева — Арнольд Крамер, физическая ущербность этого не¬
мецкого юноши не принижает его трагедии, «гениальность в нем
сплетается с беспутством, красота с уродством» 10. Все в его ро¬
лях смещено, все развивается в диалектике переходов и контрас¬
тов: он актер открытого чувства и не видит добродетели в том,
чтобы прятать это чувство от глаз зрителей по моде начала века,
хотя его стихийность нельзя считать неуправляемой. Он одновре¬
менно и импровизатор и аналитик, и бунтарь и человек по¬
рядка. .. В этой старой статье много справедливого и не так много
нового.
А вот что в «Силуэтах», действительно, сказано впервые: Ор-
ленев создал школу актеров-неврастеников, это все знают, но сам
он, как то ни парадоксально, к этой школе не принадлежал
(«оставался вне этого направления»). Между его игрой и игрой
его последователей было мало общего. Он шел за историей, и
в его искусстве отразилась одна из сторон драмы этой сумереч¬
ной эпохи; они шли за ним в замкнутом пространстве театра, во¬
все не обращаясь к натуре. Он заступался за своих героев, будь
то виноватый Раскольников или безвинный Рожнов; они их пока¬
зывали как можно эффектней, и только. Он «сжигал себя без
остатка», они гримасничали. Он поднял Виктора Крылова до вы¬
сот трагедии Достоевского, они Достоевского низвели до Кры¬
лова... Спустя несколько лет Ю. Соболев напишет то же самое:
«Эта генерация актеров, отравивших репертуар ядом разного

рода «орленков», легко схватила и переняла у Орленева то, что было на поверхности его дарования...». Его же глубину эти актеры «не почувствовали и не поняли» п. Он не был счастлив в последователях и учениках.

Год издания книжечки Соболева — 1926-й, тот самый год, когда в Большом театре в Москве праздновался юбилей Орленева. Почему же так сдвинулись сроки? Ведь по дошедшим до нас письмам и публикациям создается вполне отчетливое впечатление, что этот юбилей должен был состояться вскоре после встречи Павла Николаевича с Луначарским в Кисловодске.

А в статье в «Силуэтах» в 1922 году прямо указывалось: «К сорокалетию сценической деятельности». Чья же это ошибка? Читатель помнит, что театр стал профессией Орленева в вологодском сезоне 1886/87 года. Не мог же он считать началом своей актерской работы выступления в дортуаре второй московской гимназии (1882 год). И, когда все даты были установлены, юбилей пришлось отложить на целых четыре года. Может быть, объяснения этой путанице надо искать в том, что Орленева в начале двадцатых годов мучила потребность подвести итог всему пережитому и найти путь от прошлого в сегодняшний день (есть ли для него такой путь?). Он торопился, ничего ие откладывая на будущее.

Во время поездки но Северному Кавказу он получил письмо от Талышкова. Они не виделись несколько лет, «таких исключительных и необыкновенных», и роли у них переменились. Когда-то Орленев приглашал его в Одинцово для работы над «Лоренззаччио». Теперь Тальников жил в Москве, он не оставил

меди¬
цину, одновременно сотрудничал в энциклопедическом словаре
Граната и звал Павла Николаевича к себе. «Милый, родной, сде¬
лай так, чтобы приехать в Москву сейчас же, побыстрее». Дела
для него найдется много. «Твой Достоевский сейчас, в эту пору,
как ра5 потряс бы сердца — он необходим, теперь новое поколе¬
ние, которое должно тебя увидеть» 12. Отзывчивый Орленев, не
задумываясь, тотчас же поехал с семьей в Москву, поначалу
остановился у Тальникова и две недели спустя получил квартиру
в актерском общежитии на территории, примыкавшей к саду
«Эрмитаж». В Одинцове он жил хоть и оседло, но на правах квар¬
тиранта, и письма шли к нему по такому адресу: Плотникову для
Орленева. Теперь, на пятьдесят четвертом году жизни, у него
наконец был свой адрес, без предлога для — Москва, Каретный
ряд (дом, где и поныне живет его младшая дочь Надежда Пав¬
ловна). Только обстраивать квартиру ему было недосуг, он опять
уехал на гастроли. Быт Орленева в эти годы — от новоселья
в актерском доме до юбилея в Большом театре — хорошо отра¬
зился в его письмах к жене.
Письма эти чаще всего невеселые. Нэп с его рыночными от¬
ношениями коснулся и сферы искусства. Возродилось антрепре¬
нерство с его духом барышничества, обострилась конкуренция:
«Театры берутся с боя. Расплодилось столько студий, коллекти¬
вов, «Павлиньих хвостов», опер и опереток, что найти заработок
даже Орленеву очень затруднительно»,— пишет он жене. Все го¬
няются за новинками и ищут в театре приятности и услады,

у него репертуар старый, и никакого бальзама в его игре пет,
как нет и твердости в его положении. Иногда сборы бывают боль¬
шие, но чаще средние, а то и такие, что не окупают расходов.
«Судьба бьет и преследует, бывают же такие полосы в жизни...
Я отказываю себе совершенно во всем, но это временное испы¬
тание, и ты будь тверда и покажи себя настоящей женщиной и
матерью, которая от неудач не падает духом». Если дела в бли¬
жайшие дни не поправятся, придется Шурочке продать часы,
браслет и плюшевую шубу, которую он купил ей в прошлом
году. И все-таки унывать не следует, ведь им бывало много, много
хуже. «Перетерпим, на то мы и люди». Вскоре полоса неудач
в том же Тифлисе сменится «большим художественным успехом».
Фортуна изменчива, с этим он легко мирится и теперь, хотя труд¬
ней, чем в молодости. Но вот что его постоянно угнетает — это
актеры, о которыми он должен играть.
«Труппа, и в особенности актрисы,—неважные»,—пишет он
из Симбирска, недавно переименованного в Ульяновск (1924год).
«Ольгин очень скверно играет Порфирия и не помнит ни одной
мизансцены в «Царе Федоре». Идешь на спектакль, точно тяже¬
лый воз везти» (Омск, 1925 год). Это бесславное партнерство
убивает его, и он подолгу ведет репетиции давно игранных и пе¬
реигранных пьес. И актеры, даже если они закоренелые ремес¬
ленники, подтягиваются: конечно, переделать их трудно, но ка¬
кое-то впечатление ансамбля порой складывается. Он обламывает
«этих монстров», они терпят и даже не ропщут, поддавшись его
обаянию, такту и таланту педагога. Талант этот открылся у него
поздно, но теперь хирургия и врачевание на репетициях

привле¬
кают его порой даже больше, чем игра в спектаклях. Его ре¬
жиссерские замечания немногословны, он показывает: жалко
улыбнется, вздрогнет и вскинет голову, как Мармеладов, или изо¬
бразит царскую стать Ирины в «Федоре», или вполтона сыграет
за Митю и Грушеньку объяснение в Мокром, и т. д. Женщин он
показывает с такой же легкостью, как и мужчин, может быть,
даже легче.

Иногда бывают у него и счастливые актерские дни. «Работаю
вовсю, чувствую себя хорошо, посылаю тебе вырезки из газет...».

Он радуется, что его фантазия не иссякла, что он нашел новое
для Освальда, которого сыграл больше тысячи раз. «Тем плат¬
ком, что на шее, в третьем акте я до боли скручиваю бессозна¬
тельно левую руку, чтобы отвести куда-нибудь боль от затылка, и
эта деталь всех захватила», в том числе и его не слишком чут¬
ких актеров. «Я так счастлив этим». Такие благословенные дни
случаются редко, очень редко. Письма Орленева знакомят нас
с его нелегкими буднями предъюбилейных сезонов. Но некоторые,
и притом очень важные, события его жизни не отразились в до¬
шедших до нас письмах. А эти события внесли свет и смысл в су¬
ществование обремененного заботами гастролера.

Он плохо запоминал даты и не путал только дни рождения
своих дочек — в августе 1923 года родилась Наденька, его семья
разрасталась. Ко всем другим датам, равно как семейным, так и
театральным, Орленев относился с равнодушием и, если бы не
заботливые друзья, не вспомнил бы, что в октябре 1923 года ис¬
полнится четверть века с того дня, как он в первый раз

выступил
в роли царя Федора в Петербурге у Суворина. Московские теат¬
ралы увидели в этой дате достойный повод для чествования Орле¬
нева: скромный юбилей в преддверии большого общероссийского.
12 октября в театре на Большой Дмитровке он сыграл свою ко¬
ронную роль, волнуясь больше, чем когда-либо. Он понимал, что
москвичи, привыкшие за те же двадцать пять лет к Федору —
Москвину, встретят его с настороженностью. Выдержит ли он
это испытание? Ведь на премьере 1898 года он нашел для исто¬
рического сюжета А. К. Толстого современное преломление, и
зрители в его Федоре узнали интеллигента конца века. А теперь,
после всего, что произошло в России, девяностые годы ушли в та¬
кую туманную даль, что его искусство может показаться неснос¬
ным анахронизмом.
Усп.ех у него был большой. Даже Эм. Бескин, осудивший
пьесу Толстого как политический манифест русского либерализма
с куцей программой конституционных реформ, признал, что
в «том гуманитарном уклоне сострадания, в каком мы видели
пьесу на юбилейном спектакле, она жива только изумительной
игрой Орленева и иного оправдания не имеет». Игру Орленева
он назвал виртуозной, ювелирной, «огромным, почти классиче¬
ским образцом определенного сценического стиля» 13. Значит, тра¬
гедия сострадания, если найти для нее язык искусства, способна
задеть новую аудиторию — очень важное наблюдение для сомне¬
вающегося Орленева. А сравнивать его игру с игрой Москвина
трудно *. Театр — это не тотализатор с обязательным выигрышем

при обгоне, здесь может и не быть победителя в соревновании,

* Юрий Соболев все-таки сравнил, и получилось у него так: «Сила

очарования Орленева в Федоре не в москвинском постижении стиля и

духа эпохи, не в москвинской лепке тончайших черточек, а в смелой и яр¬

кой актерской игре на двух резко очерченных душевных гранях: на прос¬

тоте, скорее даже простачестве Федора и на том, что можно было назвать

«голосом крови», на той наследственности, которая «царя-пономаря» пре¬

вращала в грозного сына царя Ивана Васильевича».

потому что у каждого актера своя особая художественная за

дача. После спектакля на сцене в торжественной обстановке ему

вручили грамоту о присвоении звания заслуженного артиста Рес¬

публики.

Другое событие 1923 года было связано с задуманной Орлене-

вым книгой воспоминаний; дирекция Госиздата отнеслась сочув¬

ственно к этому замыслу и даже юридически оформила отноше¬

ния с ним. Позже он писал в отрывке, не вошедшем в мемуары,

о том, как приятно ему было «запечатлеть на бумаге» все пере¬

житое, и радостное и глубоко трагическое, и в процессе записи

своих воспоминаний он как бы «очищался в самом себе и даже

к лучшему и светлому перерождался». Писал он быстро, сразу

начисто, без помарок, но с перерывами, длившимися месяцы и

даже годы. В периоды, когда Орленев усиленно работал над кни¬

гой, уезжая на гастроли, он ставил условие, чтобы играть «в три

дня один спектакль», все остальное время он отдавал «своему

теперь любимому делу, само о себе все искренно и правдиво

го¬
ворящему». Так в эти «годы итога» нашла выражение его потреб¬
ность в самопознании.
Были у него в эти годы и яркие художественные впечатле¬
ния, и среди них — московские гастроли Сандро Моисеи (1924—
1925). С немецким трагиком его не раз сравнивала русская кри¬
тика, указывая, например, на то, что, кого бы ни играли эти ак¬
теры, они всегда играли и самих себя. Поглядеть в такое зер¬
кало было заманчиво. Неожиданный интерес вызывала и биогра¬
фия Моисеи, он был военным летчиком во время первой мировой
войны и, кажется, даже побывал во французском плену. Среди
знакомых Павлу Николаевичу актеров были в прошлом люди
разных профессий: инженер и псаломщик, нотариус и пожарный,
но летчик — это нечто новое и очень современное. Несколько ве¬
черов подряд Орленев, по словам Дальцева, ходил на спектакли
Моисеи. Он смотрел «Эдипа», «Живой труп», «Привидения» и
«Гамлета».
Наибольшее впечатление па него произвел Гамлет — в скром¬
ной черной бархатной куртке с отложным белым воротничком,
частный человек, в гораздо большей степени представляющий
свою идею, чем свое время и среду, «отбросивший плащ и шпагу
и опростившийся до какой-то комнатности», как писала современ¬
ная критика. Орленев играл Гамлета иначе и не согласился бы ус¬
тупить в этой роли свои «мочаловские минуты». Он готов был спо¬
рить с Моисеи, но не мог не признать последовательности, изяще¬
ства и гармонии в его игре. Искрение, с грустью он сказал

Дальцеву, его постоянному спутнику во время этих гастролей:

«Куда уж мне! Какая техника! Какая мастерская игра!» и. Его

Гамлету, тоже не декламационному, при всей героичности как раз

не хватало гармонии. Не стоит ли ему вернуться к этой старой

роли? Он испытал чувство, которое не раз испытывал в прошлом,

когда сталкивался с такими актерами, как Станиславский и

Дузе,— может быть, попытаться и мне?

Какие странные закономерности бывают в театральном деле!

Есть города, где легко заслужить успех и само имя Орленева на

афише приносит сборы и доброжелательные отзывы газет. И есть

города, где к нему относятся почему-то придирчиво и он не знает,

что ждет его — овации или равнодушие зала и выпады критики.

С таким скрипом проходили его гастроли в Петербурге и Киеве

в десятые годы. В Петербурге это еще можно было понять, там

на рубеже века он сыграл свои лучшие роли, и после Федора и

Карамазова ему не прощали не только погрешностей, но и рядо¬

вой, будничной, непраздничной игры. А в Киеве? Почему по по¬

воду Освальда, роли, принесшей ему мировую известность, там

появилась разгромная статья, беспрецедентная по тону? Почему

в Одессе или Вильно у него всегда аншлаги, а в Киеве сборы не¬

устойчивые и очень разные, хотя преданных его искусству зрите¬

лей и здесь достаточно. Неужели причина в недоброжелательстве

критики? Но ведь пишущих о театре там много, и есть среди них

люди, которым дороги его роли.

И вот он бросает вызов судьбе и в конце февраля 1924 года

приезжает в Киев, где объявлены его гастроли с участием мест¬
ной труппы.

На этот раз, хотя репертуар Орленева был старый, публика принимает его с трепетом и почестями. «В успехе Павла Нико¬
лаевича было что-то строгое и серьезное» 15,— пишет в своих об¬
ширных неопубликованных воспоминаниях киевский актер тех
лет Н. Лунд. И дело не только в физической стойкости Орленева,
в том, что, несмотря на возраст (как раз во время этих гастролей
ему исполнилось пятьдесят пять лет — не так мало при «его об¬
разе жизни»), он уверенно справляется с молодыми ролями, почти
не прибегая к гриму. Дело в нравственном потрясении и в чувстве
душевной тревоги, которое не проходит и много дней после спек¬
такля. Для недолговечного, живущего только в памяти, не за¬
печатленного ни в какой материальной субстанции искусства ак¬
тера— это высшее признание. Как раз в те годы в рекламе для Моссельпрома Маяковский писал, что от старого мира мы остав¬
ляем «только папиросы «Ира». В шутке поэта кое-кто готов был
усмотреть серьезный смысл. Нет, осталось еще кое-что, и среди
богатств прошлого, унаследованных новым, революционным об¬
ществом, где-то, хоть и не на самом видном месте, было и искус¬
ство Орленева. Киев наконец шумно его признал...

Успех ждал Орленова и в Ленинграде весной 1924 года. Люди постарше встретили его как близкого знакомого после долгой раз¬
луки. И не думайте, что это была форма ностальгии: довоенный
Петербург еще жив! Напротив, в приеме, оказанном Орленеву,

легко уловить чувство облегчения — актер, с такой болью выра¬
зивший драму интеллигенции «страшных лет России», перешаг¬
нул через рубеж эпох. И вот он с нами! «После огромного про¬
межутка времени к нам приехал на гастроли П. Н. Орленев.
Добро пожаловать! Как приятно было убедиться, что время бес¬
сильно умалить что-либо в его таланте!» — писал старый петер¬
бургский литератор Э. Старк. Жизнь гастролера была полна ли¬
шений, неизбежных в такие революционные переломные годы,
и не предоставила ему никаких привилегий, как некоторым дру¬
гим актерам его ранга. И тем не менее вы не найдете никаких
признаков старости «ни в его фигуре, ни в лице, по-прежнему
тонком, подвижном, одухотворенном. Та же способность увлека¬
тельно передавать пафос глубоко затаенного страдания. Та же
превосходная дикция и звучность голоса, только последний стал
глуше и в нем менее слышится звенящий тембр...» 1в. Но ведь ак¬
тер уже так немолод.
Отозвалась на ленинградские гастроли Орленева и молодая
критика, поставив их в связь со спорами о новых формах театра.
В пылу этой полемики, писал С. С. Мокульский, известный
впоследствии историк театра и педагог (тогда ему было двадцать
восемь лет), мы часто забываем об актере — «художнике, чаро¬
дее, который привлекает к себе все внимание зрителя силой
своего могучего самодовлеющего мастерства». Таких актеров ста¬
новится все меньше, и Орленев принадлежит к последним могика¬
нам этой славной когорты. После такого обнадеживающего вступ¬
ления Мокульский спешит оговориться, и Орленеву здорово

от

него достается за то, что он растратил свой громадный «чернозем¬

ный» талант «по провинциальным захолустьям». Надо сказать,

что такие упреки повторялись тогда и в критике московской: «Ца-

ревококшайскам и Тетюшам отдал он жар души»,— не без над¬

менности писал столичный автор, одним взмахом пера зачеркивая

труд актера-просветителя. Есть у Мокульского и другие упреки

в адрес Орленева (типичный самородок, без традиций), однако

заканчивается его статья на высокой ноте: «Орленев, быть может,

старомоден, неровен, не гармоничен, но зато он вполне самобы¬

тен и, главное, прекрасен» 17. Его приезд в Ленинград стал замет¬

ным художественным событием.

Если его так встречают — зачем ему бросать гастролерство,

он еще поездит по России. Но вести тот образ жизни, который

он вел на протяжении десятилетий, ему трудно. Обязанностей

у него всегда было много, теперь их стало больше, кроме игры

и художественного руководства труппой еще прибавилась адми¬

нистрация, вплоть до бухгалтерии. В его записных книжках ря¬

дом с режиссерскими замечаниями теперь мелькают десятки фа¬

милий и столбики цифр: кому он должен и кто у пего в долгу...

От этих таблиц он готов выть! А положиться ему не на кого.

В одной поездке администраторы его подвели и безрассудно под¬

няли цены на билеты: «Теперь везде полное безденежье, а они

в такой кризис захотели обогатиться и, конечно, сели на мель, и

меня, неповинного, посадили с собой!» В другой поездке админи¬

страторы оказались людьми пьющими и явились к нему «с соблаз¬
нительными напитками, но я отклонил, как Гамлет отравленный
кубок». В третьей ему попались жуликоватые дельцы, иметь дело
с которыми неприятно и небезопасно. На кого же ему рассчиты¬
вать, если не на самого себя? Особенно теперь, когда никак не
угадаешь, чем кончится поездка — аншлагами или провалом?
В Орле он, например, собрал со спектакля шестьдесят пять руб¬
лей, попробуй прокорми на эти деньги труппу и семью!
Когда-то во время его первого вологодского сезона у антре¬
пренера Пушкина-Чекрыгина было любимое словечко — бюджет.
Орленев и спустя сорок лет поеживался, когда его слышал. Теперь
у всех на устах другое словечко, тоже модное — конъюнктура,
плохая конъюнктура, неблагоприятная конъюнктура... Ему не
нравится это латинское и нелегкое для русского произношения
слово и само по себе, не нравится и то, что оно означает. Вот
в Харькове, где его гастроли всегда проходили с успехом, чтобы
расплатиться с долгами, ему пришлось заложить гардероб для
«Федора», потом он его выручил, но каких усилий это стоило.
Он никогда не любил богатый постановочный стиль в театре, де¬
коративную красоту, даже освященную именами Бенуа и Добу-
жинского. Не любит он и современный конструктивизм с его
функциональностью и игрой в геометрические формы. Его
идеал — строгость и даже аскетизм на сцене. Но строгость, а не
нищета; декорации же, которые он возит с собой, так износились
и истрепались, что вполне подошли бы для «бурсацких аллего¬
рий» в исполнении чубатых переростков в прошлом веке.
Что-то ему надо делать. Может быть, в самом деле перейти

на окончательную оседлость и стать актером какого-нибудь сто¬
личного театра? Но это вовсе не так просто, хотя в качестве ре-
комендателя в его случае выступает Луначарский. В начале
1925 года Орленев пишет жене: «С Малым театром в условиях
не сошелся. Они, зная мои обстоятельства, уж очень захотели меня
прижать». Возможно, что и требования актера выходили за при¬
нятые нормы. Промелькнул Орленев и у Мейерхольда, об этом
есть интересная запись в воспоминаниях М. И. Жарова. Мемуа¬
рист точно не помнит, для какой именно роли пригласил Мейер¬
хольд старого гастролера (не то для «Гамлета», не то для «Царя
Федора»). Во всяком случае, Павел Николаевич на протяжении
какого-то времени приходил на репетиции в театр, сидел в ложе
и много и весело рассказывал о своей актерской жизни. Актеры
встретили его очень приветливо и слушали с большим вниманием.

«Шепотом, искоса поглядывая на сцену, где репетировал Мейер¬
хольд, он говорил: «Я уже, наверное, староват для Всеволода,
хотя... О-о, этот Всеволод! Он любому старому актеру «воткнет»
такой шприц, что сразу станешь молодым... Упрямый и требует
от актера многого... Ну, да вы молодые! Он и многое дает... На¬
бирайтесь» 18. Так же неожиданно, как появился, он исчез с «мей-
ерхольдовского горизонта», о чем Жаров очень сожалеет.

Что же выбрать — тихую обеспеченную жизнь на покое в ка¬
ком-нибудь академическом театре (Луначарский по-прежнему
предлагает посредничество), без каких-либо обязательств, по и
без ясно обусловленных прав, статут пенсионный в наилучшем

его варианте, либо будни гастролерства, мытарства и материаль¬
ную скудость и какие-то новые и пока неизвестные ему самому
планы. Несмотря на явные признаки подтачивающей его изнутри
болезни, он выбирает вариант, не сулящий никаких благ. Правда,
здесь сказывается и то обстоятельство, что он хочет встретить
свой юбилей, не меняя образа жизни, который вел без малого
четверть века. Сроки юбилея уже приближаются.
Двадцать пятого ноября 1925 года, измученный поездками- ~
весной в Латвию и Эстонию, летом в Центральную Россию,
осенью в Оренбург, Ташкент и Донбасс,— Орленев возвращается
в Москву. Пять дней спустя на заседании юбилейного комитета
обсуждается порядок его чествования в марте будущего года
в Большом театре. Как лучше отметить эту дату, небезразличную
всем собравшимся? Режиссер Е. О. Любимов-Ланской предлагает
по примеру недавних ермоловских торжеств организовать шествие
московских театров со знаменами к дому, где живет Орленев.
Художественный театр готов поставить в праздничный вечер си¬
лами своей труппы два акта «Царя Федора» с участием Павла Ни¬
колаевича. Он пока еще раздумывает и не знает, какую из своих
ролей будет играть в этот мартовский вечер; в конце концов он
выбирает Раскольникова. До юбилея еще целых три месяца; сбе¬
режений у него нет: как прожить это время? И, вроде как бы ин¬
когнито, он отправляется на кинофабрику, чтобы участвовать
в массовках, там люди всегда нужны... Его сразу узнают и счи¬
тают, что это очередная забавная выходка популярного актера.
«Вот отпразднуете юбилей,— говорят ему,— и милости просим!

Берите любую роль!» Раньше он не скрытничал бы и сказал, что
заработок ему нужен до зарезу, теперь он молчит, момент не тот!
Новый год начинается с поздравлений. Письма к Орленеву
идут со всех концов страны. Юбилейная волна постепенно захва¬
тывает и газеты. 1 марта 1926 года «Вечерняя Москва» проводит
анкету-опрос: кто из современных актеров заслуживает звания
народного артиста? В анкете участвуют четырнадцать человек,
десять из них называют Орленева. В. Э. Мейерхольд пишет корот¬
ко: П. Н. Орленев. Председатель ЦК Всерабиса Ю. М. Славинский
излагает свои соображения более обстоятельно: искусство Орле¬
нева дорого ему потому, что, актер-психолог, он представляет ста¬
рую школу сценического мастерства в ее высшем взлете. Ответ
критика В. И. Блюма такой: «Не задумавшись — Орленев. По¬
думав— Орленев». Молодой П. А. Марков — он был тогда пред¬
седателем Репертуарно-художественной коллегии МХАТ — тоже
называет Орленева. Такого же мнения держатся и поэт С. М. Го¬
родецкий и историк театра В. А. Филиппов. Поразительное еди¬
нодушие при пестром составе опрошенных.
В день юбилея, в понедельник 8 марта, он проснулся рано и
сразу сел за стол. Процедура празднества уже давно была раз¬
работана до мелочей; эту обязанность взяла на себя дирекция Ма¬
лого театра и, кажется, ничего не упустила. Была только одна
неясность: Орленев опасался, что, когда будут зачитаны все при¬
ветствия, ему придется держать ответную речь. После Расколь¬
никова, „да в такой аудитории, это была для него

непосильная за¬
дача, не говоря уже о том, что он был хороший рассказчик и неумелый оратор. Устроители юбилея обещали ему обойти эту не¬
обходимость и тем не менее советовали подумать, что он скажет,
если выступать все-таки придется. Мало ли какие могут быть не¬
ожиданности! И теперь, наспех, глотая гласные, не дописывая слов, он набросал план своей речи. Я попытаюсь изложить ее в сколько-нибудь связной форме.
.. .Он мало что может сказать о себе, вся его жизнь прошла на виду. И заслуги у него скромные, он играл, ничего другого не умел и ни к чему другому не стремился. Какие он может под¬
вести итоги? Его не раз в разные годы упрекали в том, что он слишком мрачно смотрит на жизнь. В самом деле, он часто играл
больных людей, но ведь и самый больной из его больных — ибсе-
новский Освальд, умирая, просит у фру Альвинг солнца! Он все¬
гда любил жизнь и детей, любит и теперь, он любит комедию, юмор Гоголя, юмор Аркашки в «Лесе», юмор незатейливых воде¬
вилей, с которыми пе расставался на протяжении десятилетий.
Когда-то он прочитал, пе помнит где, может быть, даже у Пуш¬
кина, что в драмах Кукольника жар нс поэзии, а лихорадки.
Если так было и у него, ои горько сожалеет и просит простить его. Но он смеет думать, что был в его игре и жар поэзии! И по¬
следнее замечание — по поводу столиц и провинции. Пусть рево¬
люция исправит эту несправедливость: переизбыток искусства
в центрах и ужасный недостаток в глубинах России *.
Юбилейный спектакль затянулся допоздна. Орленев играл Раскольникова с самозабвением, как в лучшие молодые годы, и
с первых монологов почувствовал успех по напряженной тишине
в зале, переполненном сверху донизу («Даже в оркестре

стояли
друг на друге»20). В тот вечер новая Россия встретилась со ста¬
рой и не отшатнулась от нее. Луначарский в одной из статей
начала тридцатых годов писал, что человеку, рожденному рево¬
люцией и способствующему ее победе, «почти неприлично не знать
такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и,
так сказать, общественно негигиенично попасть под его влия¬
ние»21. Кто скажет — служил ли спектакль Орленева только ис¬
точником познания Достоевского? И легко ли провести грань
между знанием и влиянием, когда соприкасаешься с таким искус¬
ством? По праву современника могу только свидетельствовать, что
исповедь Раскольникова потрясла московских зрителей 1926 года
своей душевной открытостью, страстной жаждой жизни и полной
от нее отрезанностью... К концу вечера Орленев так устал, что
для ораторства у него не хватило бы духу. Да и не было нужды
в этом ораторстве. Он уже все сказал своей игрой!
Сразу после спектакля началась торжественная часть. Луначар¬
ский говорил о заслугах юбиляра перед русской культурой, о его
благородной миссии неутомимого пропагандиста и рыцаря театра
и поздравил с тем, что Совет Народных Комиссаров присвоил ему
звание народного артиста. Потом было много речей, одна деле¬
гация сменяла другую, русские актеры любили Орленева и де¬
монстрация их чувств длилась долго и длилась бы еще дольше,
если бы не позднее ночное время **. Он был счастлив — револю¬
ционная Россия признала его и наивысшим образом оценила

его

труд,— по от усталости и волнения все, что происходило вокруг,

воспринимал как в тумане, в какие-то минуты ему даже казалось,

что речь идет не о нем, а о другом, незнакомом ему человеке.

* Этой темы он коснулся несколько месяцев спустя в беседе с коррес¬

пондентом журнала «Рабочий и театр», сказав ему, что «работник театра,

которому удалось создать нечто ценное», должен это ценное «не замуро¬

вывать, не музейничать», не приноравливаться к вкусам пресыщенных сто¬

личных зрителей, а «продвинуть в широкие массы, жаждущие театра, свои

достижения» 19.

** Любопытно, что в составе лепипградской делегации была старшая

дочь Орленева — Ирина, служившая тогда в Академическом театре драмы.

Эта неожиданная встреча очень обрадовала Павла Николаевича.

Может быть, это чувство появилось оттого, что была какая-то пе¬

ренасыщенность в похвале: неужели это все ему одному?! Чтобы

разогнать усталость, он пошел домой пешком по морозной, еще

снежной, ночной мартовской Москве и тогда подумал, что, пожа¬

луй, самым дорогим подарком для него в этот день было письмо

Станиславского... Юбилейные папки и сувениры кто-то из его

близких вез вслед за ним на извозчике.

Теперь вернемся к середине дня 8 марта. В послеобеденные

часы перед юбилейным празднеством, как обычно перед трудным

спектаклем, он прилег, чтобы отдохнуть, сразу уснул и не услы¬

шал стука в дверь. Дома была только нянечка Дуня, и она ска¬

зала неизвестному ей красивому и большому человеку, непохо¬

жему на тех знакомых, которые приходили к ним, что Павел Ни¬
колаевич отдыхает и просил его не тревожить. Потом еще раз по¬
смотрела па необычного гостя, которому, казалось, было тесно
в их квартире в Каретном ряду, и предложила все-таки разбу¬
дить хозяина. Гость ответил, что он пришел без предупреждения,
что беспокоить Павла Николаевича не нужно, и попросил лист
бумаги и чернил. Нянечка немедленно откликнулась, и Станис¬
лавский, а это был он, сел в полутемной проходной комнатке за
кухонный стол и написал письмо Орленеву, подлинник которого
теперь хранится в Театральном музее имени Бахрушина.

«Дорогой и сердечно любимый Павел Николаевич!

Доктор не разрешает мне быть на Вашем сегодняшнем тор¬
жестве сорокалетнего юбилея, так как я еще не оправился вполне
после болезни. Но мне во что бы то ни стало хотелось сегодня ви¬
деть и обнять Вас. Поэтому я поехал к Вам на квартиру. К сожа¬
лению, я попал не вовремя, так как Вы отдыхали перед спектак¬
лем, и я не решился беспокоить Вас. Мне остается последнее
средство, то есть письменно поздравить Вас и мысленно обнять.

В торжественные минуты человеческие сердца раскрываются и
хочется говорить о самых лучших и сокровенных чувствах, кото¬
рые скрываются в обычное время. Я пользуюсь таким моментом
сегодня, чтоб сказать Вам, что я искренне люблю Ваш прекрас¬
ный, вдохновенный талант и его чудесные создания. Я храню
о них дорогое мне воспоминание в самых сокровенных тайниках
моей души, там, где запечатлелись лучшие эстетические впе¬
чатления. Спасибо за них и за Вашу долгую и прекрасную

творческую деятельность. Она, как никогда, нужна теперь в труд¬
ное переходное время для нашего искусства.
Будьте же бодры, здоровы и сильны, чтобы еще долго радо¬
вать нас Вашим талантом и его новыми созданиями.
Сердечно любящий Вас искренний почитатель К. Станислав¬
ский»
Орленев убивался, что нс оказал Станиславскому достойного
приема. Но как хорошо, что из-за этого недоразумения появился
и дошел до нас документ такой силы.
Сколько было в его жизни таких праздников! Водевили у Кор-
ша. Утро после «Царя Федора», когда он проснулся знаменитым
на всю Россию. Премьера «Горя-злосчастья» в Голицыне. «При¬
видения» с его участием в норвежской столице. Вечера, прове¬
денные с Чеховым в Ялте. Слезы Толстого, взволнованного его
чтением. Прогулки с Плехановым по Женеве. Встречи со Станис¬
лавским. Овации в честь Раскольникова и Аркашки в Нью-Йорке.
И сколько, сколько другого! И последний триумф в Большом те¬
атре, когда на сцену, залитую светом, его вывели под руки —
справа А. А. Яблочкина, слева О. Л. Книппер-Чехова — и с верх¬
них ярусов на зал обрушился вихрь разноцветных бумажек с раз¬
ными надписями, в том числе, например, такой: «Орленев — это
прекрасная легендарная глава в истории русского театра. Мы
счастливы, потому что видели его». Было много и других надпи¬
сей, и смысл их сводился к тому, что имя актера навсегда оста¬
нется в памяти России. Это был высший его взлет. Почему же
в послеюбилейные месяцы его не оставляет тревога и дух его
в смятении? Как ему жить дальше? — этот неотвязный, давно
преследующий его вопрос теперь, когда к нему вернулась всерос¬
сийская слава, стал еще мучительней.

В юбилейной и очень дружественной статье в «Вестнике ра¬
ботников искусства» он нашел такие слова: в час итогов «мы
должны сказать — пора ему, уставшему, нора ему, горевшему»,
столько сделавшему для русского театра, дать «возможность рабо¬
тать спокойно и отдохнуть». Он был благодарен автору, но что-то
в этих словах задело актера; он постарел, но зачем так заботиться
об его отдыхе, разве уже исполнились все его сроки? И он стал
перечитывать и другие юбилейные статьи. Оказывается, и в «Но¬
вом зрителе» пишут о его усталости, и в «Жизни искусства» о по¬
кое, который ему пора обрести. Он сам давно думает о старости,
теперь об этом открыто пишут в журналах. Эта публичность его
пугает; он упрям и не хочет сдаваться, все лето и осень проводит
в поездках и, когда в конце сентября приедет в Ленинград и ре¬
портер вечерней газеты спросит — не утомляют ли его эти стран¬
ствия, он уверенно ответит: «Нисколько не устаю» 23. И скажет
это, не кривя душой. Да, такие вспышки бодрости у него случа¬
ются, и книга воспоминаний далеко продвинулась вперед, и нерв
в игре не пропал. Теперь у него на очереди роль Бетховена
в пьесе Жижмора, которую он недавно прочел. Но эти вспышки
длятся недолго, и в бессонные ночи он думает о том, что старое
уходит все дальше и «надо искать новое даже в старом». Он ведь
человек обязанный и перед своим призванием, не говоря уже
о том, что его младшей Наденьке только три года. Он берется за
«Бетховена» и пишет жене: «Я во всех своих достижениях шел
страдальческим путем и в конце концов многого достиг.

Теперь,
чувствую, моя последняя ставка, и, конечно, все переживания во
мне больше обострены». Что принесет ему «Бетховен» — его по¬
следний шанс?
Н. П. Орленева, опираясь на записи о пьесе Жижмора, сохра¬
нившиеся в ее архиве, и семейные предания, пишет, что ее отца
в роли Бетховена увлек «мятежный дух и неистовство гения»,
замечая при этом, что мысли и чувства великого музыканта в ка¬
кой-то мере «резонировали его собственным мыслям и чувствам».
Нечто совсем иное мы узнаем из воспоминаний Вронского, играв¬
шего в «Бетховене» роль эрцгерцога Рудольфа и участвовавшего
в художественном оформлении спектакля. По его словам, Ор-
лепсв в этой роли «стремился провести одну мысль, которая пре¬
следовала его: символически изобразить распинаемого человека,
распинаемого мучительной загадкой жизни, бессильного против
обреченности и умирающего как бы на кресте. Он просил меня
сделать рисунок, чтобы заказать кресло, на котором можно было
бы повиснуть с протянутыми руками... И эту деталь он провел
в «Бетховене», когда пьеса шла в «Эрмитаже» в Москве» 24. Со¬
хранились воспоминания актера Гарденина, тоже работавшего
с Орленевым, в которых он пишет с не оставляющей сомнений
определенностью: «Одиночество и старость — вот что видел Павел
Николаевич прежде всего в Бетховене» *. Кто же прав в этом
споре мнений, кого играл Орленев: Бетховена — титана и непоко¬
ренного мятежника или Бетховена — жертву, распятую на кресте?
Несомненно, что Орленева в личности Бетховена привлекало

ее героическое начало, и, работая весной и летом 1927 года над

источниками (книги Корганова и Беккера стали у него настоль¬

ными), он особо отмечал те возвышенные шиллеровские места,

* Воспоминания В. В. Гарденина хранятся в Театральном музее имени

П. Н. Орленева при школе № 1 города Сокола Вологодской области. Музей

этот, созданный в 1965 году по инициативе его бессменного руководителя,

преподавательницы русской литературы Н. Ф. Соколовой, объединяет группу

школьников-старшеклассников, отдающих свой досуг изучению творчества

актера, дебютировавшего на профессиональной сцене в Вологде. Уже сме¬

нилось несколько поколений учеников — сотрудников музея, но подрастают

новые, с энтузиазмом продолжающие дело своих старших товарищей. Му¬

зей располагает большим собранием ценных экспонатов — среди них лич¬

ные вещи П. Н. Орленева, его подлинные письма, редкие фотографии, книги

с автографами. Экспозиция зарегистрирована в государственных фондах и

бережно хранится «орленевцами». При музее существует «школа теорети¬

ческих знаний», в программе которой десять лекций в год по истории рус¬

ского театра.

где, например, говорится об отношении великого немца к респуб¬

лике Платона или к свободе, которая «всегда была в его мыслях»,

когда «он брался за перо» («Свобода!!! Чего же еще больше же¬

лать человеку???»). Эта романтика должна была окружить орео¬

лом бедствующего Бетховена, по простой логике — чем величест¬

венней личность, тем трагичней ее закат. Только был ли тот

оди¬
нокий и обреченный на страдания человек, которого он играл, ве¬
личественным? Когда-то он заставил публику поверить в талант
Арнольда Крамера, сказав всего несколько простых и трагических
фраз. Теперь он должен был подняться до гения Бетховена. Он
надеялся на монологи, звучащие в шиллеровской тональности, но
ведь прав был А. Пиотровский, когда писал, что даже в реперту¬
аре Достоевского для трагедии Орленеву нужны были задушев¬
ность и простосердечие25. И произошло то, что не могло не про¬
изойти: романтика отслоилась, как чисто декоративный элемент
пьесы. Что же осталось? Неотвратимость судьбы и надрывность.
И не случайно кульминацией пьесы стал финал второго акта
(у автора — третьего, первый акт Орленев опустил), где испол¬
нялась Пятая симфония, которую окончательно оглохший Бетхо¬
вен не слышал. Для этой сцены Павел Николаевич написал свой
текст, полный отчаяния и физически ощутимой муки. Бетховен не
слышит голоса своего «любимого ребенка». «Не слышу! Друзья
мои, ступайте, оставьте одного меня, хочу я быть один. (Поет.)
Один, один, один, во всей вселенной, в целом мире один,
один, один... (Прислушивается.) Не слышу, ничего не слышу.
Ничего!» Люди слабые, слушая этот монолог, плакали навзрыд, но
в этом случае театр унизил себя до той очевидности, которая на¬
ходится за гранью искусства; такое взвинчивание чувств — прием
для поэзии запрещенный. Что же, Орленев этого не понимал? Ко¬

нечно, понимал, но он прощался со сценой (так и сказал Врон¬
скому: «Довольно, это моя последняя роль»), сердце его разры¬
валось от тоски, и он не хотел прятать свою боль и думать о том,
что его трагедия может стать предметом искусства только в том
случае, если он найдет для нее язык искусства. Зачем ему эсте¬
тика, он хочет выкричаться напоследок! Почему же он себя опла¬
кивал? Какие были для того основания?

Как будто никаких! Прошло всего полтора месяца после того,
как Орленев сыграл Бетховена в Зеркальном театре «Эрмитажа»,
и его имя опять появилось на афише. 14 ноября 1927 года он
выступил в роли Раскольникова в помещении Эксперименталь¬
ного театра. Спектакль был сборный, в числе участвовавших было
много знаменитостей из московских театров, Мармеладова играл
Михаил Чехов. О таком партнерстве Орленев мечтал давно,
с Мармеладова ведь началось его увлечение Достоевским, тем
обидней, что исповедь спившегося, старого (такой ли он старый,
моложе его лет на пять-шесть) чиновника в его спектаклях
обычно казалась либо хлесткой и фельетонной, либо же строилась
на сплошных всхлипываниях и рыдании. Чехов поразил Орленева
с первой репетиции: его Мармеладов был человек деклассирован¬
ный, опустившийся, нищеты своей не скрывал и вместе с тем
смотрел вокруг с оттенком «некоторого высокомерного пренебре¬
жения», как сказано в романе; человек странный, беспокойный,
в котором дико смешались ум и безумие, тоже по ремарке автора.

За долгие годы актерской жизни такой легкости импровизации

на темы Достоевского он никогда не встречал: особенно захватила
его жадность общения хмелеющего на глазах бывшего титуляр¬
ного советника, потребность Мармеладова в исповеди. Впечатле¬
ние было такое, что он давным-давно ждал этой минуты, и вот
она наступила!
И Орленев, забыв о бремени лет, об усталости и терзающих
его «комплексах», подхватил вызов Чехова. Он только молчал и
слушал. Но как! Без всякого физического напряжения, без жес¬
тов, почти не мимируя, все в нем во время этого получасового
монолога затаилось, сосредоточилось, ушло вглубь, и жили только
глаза, внимательные, тревожные, строгие, глаза заговорщика и
одновременно судьи, принимающего решение. Недавно скончав¬
шийся актер и литератор Л. Д. Снежницкий, тогда семнадцатилет¬
ний ученик школы Театра имени Вахтангова, прорвавшийся
сквозь толпу, осаждавшую театр, сквозь заслон милиции и билете¬
ров, описывая по моей просьбе этот спектакль полувековой дав¬
ности, замечает: «Казалось, между партнерами возникла внутрен¬
няя связь, своего рода вольтова дуга». Два поколения русских
актеров, два века, две театральные школы сошлись вместе. Тон
роли был задай, и Орленев провел се с таким блеском, о котором
и поныне вспоминают старожилы. После неудачи «Бетховена» (по
поводу которого «Вечерняя Москва» напечатала рецензию под
названием «Орленевская опечатка») сборный спектакль в Экспе¬
риментальном театре стал триумфом Орленева. И этот триумф
приблизил день катастрофы.
Отныне он знает меру своих возможностей, возвращаться

к прошлому ему еще по силам, браться за новое — об этом надо
забыть... Какую овацию ему устроили в Экспериментальном те¬
атре! А «Бетховен» провалился, на этот счет у него нет сомнений.
Через несколько дней после премьеры в «Эрмитаже» он встретил
на Тверской актера Гарденина, подошел к нему и спросил: «Ви¬
дели моего Бетховена?» — «Нет, Павел Николаевич, опоздал!» —
«И хорошо! Сам знаю, плохо было... Не то, нс то!» И ушел, мах¬
нув рукой. Примерно в те же дни, тоже на московской улице,
к ному кинулся с расспросами и воспоминаниями знакомый еще
по гастролям начала века в Киеве и Одессе журналист и драма¬
тург Вознесенский. Павел Николаевич спокойно ему сказал:
«Я обо всем помню, но не надо ни о чем говорить! Орленев-актер
умер!»26. Если он так себя не щадил в разговоре со случайными
людьми, значит, дела его, действительно, плохи. Физически он
был еще в хорошей, даже гимнастической форме. По утрам за¬
нимался на кольцах (они висели в его комнате в Каретном), без
труда упражнялся на трапеции, всегда, даже зимой, ходил с от¬
крытой грудью и не простуживался. Даже зубы у него никогда
не болели. Болезнь грызла его изнутри, и один из ее симптомов
был в коварстве памяти, как бы расколовшейся на две половинки.
То, что было в прошлом, память его не утратила,— играя ста¬
рый репертуар, он способен был даже к импровизации. В свой
последний рабочий сезон 1928/29 года он поехал на несколько гас¬
трольных спектаклей в Тулу и, как вспоминает актриса Сиянова,

«стоило ему выйти на сцену, как его старость бесследно исчезала
и вы видели перед собой все того же Орленева» 27, знакомого по
прежним встречам. Правда, удавались ему только те роли, кото¬
рые он «играл уже лет тридцать». Когда же он принимался за
новое — память ему изменяла, не помогали даже испытанные
технические приемы, его мнемонические записи. Что-то в нем над¬
ломилось. Кончился какой-то завод. И как он себя ни понукал и
ни взнуздывал, ничего добиться не мог. «Белый лист!» —
с грустью говорил Орленев. И все-таки надежды не терял.

В 1928 году он наконец закончил свои мемуары, работа затяну¬
лась на целые пять лет не по его вине, он писал урывками в су¬
толоке других дел. Последние строки его книги, не вошедшие
в ее окончательный текст, были такие: «Может, дождусь и моих
новых скитаний для смелых, дерзких и новых исканий, и в душе
от этого раздается страстная песня».

Надежды эти не оправдались. День ото дня его болезнь про¬
грессировала, он все реже выступал, а потом и вовсе перестал ез¬
дить и играть. Ему назначили государственную пенсию, которая
как-то обеспечивала существование его семьи. Он отнесся к этому
без особого интереса, все глубже погружаясь в свой сумеречный
мир, далекий от всего, что его окружало. Теперь состояние Орле¬
нева внушало тревогу, и его поместили в одну из московских
больниц. Друзья Павла Николаевича, в том числе некоторые те¬
атральные журналисты, посещали его в светлые промежутки, и он
беседовал с ними, как будто ничего не случилось. А в тяжелые пе¬
риоды он их не узнавал или не хотел узнавать. Болезнь его про¬

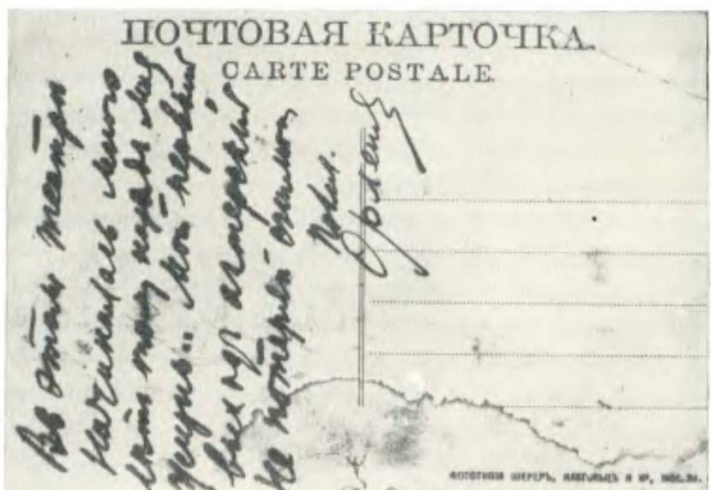
являлась по-разному. Он терял свой возраст, иногда ему казалось,
что он стар, как библейский Мафусаил, и соответственно тому вел
себя; иногда, напротив, был инфантилен, обращался к картинам
детства, звал мать, беседовал с братом Александром. И терял чув¬
ство времени и не всегда различал переход от ночи к дню и от
дня к ночи. В такие моменты помраченного сознания он избегал
всякого общения.
В периоды относительного покоя к нему возвращался интерес
к жизни, к искусству и близким ему людям. Правда, что тогда он
писал странные письма, некоторые из них дошли до нас,— все
в них преувеличено, все двоится, троится в его глазах, все дви¬
жется. Часто он рассказывает о своих снах, похожих на те, ко¬
торые ему снились, когда он репетировал Раскольникова. Только
город теперь был другой, ничем не напоминающий Петербург До¬
стоевского, его город из архитектурно-урбанистических утопий
начала века: дома-небоскребы, потоки машин, пляшущая рек¬
лама, толпы прохожих и он — одинокий и затерянный в этой
толпе.
Так жил он довольно долго в больницах. Надежды на выздо¬
ровление было мало, но его усердно лечили, применяя все сред¬
ства, доступные медицине тех лет. Если лечение приносило не¬
который эффект и на какие-то дни наступало облегчение, случа¬
лось, что он выступал перед персоналом больницы и больными и
читал им свои любимые стихи и монологи. В один из таких послед¬
них вечеров после отрывков из «Гамлета» он прочитал «Песнь
о лесных пожарах», хрестоматийные стихи об «огне-

богатыре», ко¬
торый по неосмотрительности природы губит «рощи зеленые»,
вместо того чтобы убрать с пути «народного развития» старое и
гнилое,— стихи, при всей их непоэтичности, в чтении Орленева
захватывавшие своей глубокой искренностью.
Умер Орленев на шестьдесят четвертом году жизни в ночь на
31 августа 1932 года. Существует легенда, мне рассказывали се
актеры, его сверстники, что в последние минуты перед кончиной
к нему вернулась ясность сознания и сила духа. При всей шат¬
кости этой легенды мне, как и Татьяне Павловой, хочется верить,
что так оно и было и что, поборник света, он победил тьму на
самом исходе жизни.

П. Н. Орленев. Начало 90-х годов

Театр в Вологде, где дебютировал П. Н. Орленев. Почтовая открытка

Надпись П. Н. Орленева на обороте этой открытки



П. Н. Орленев. 90-е годы

П. Н. Орленев в водевиле «С места в карьер» Д. Мансфельда

П. Н. Орленев в водевиле «Школьная пара» Е. Бабецкого

Федор Слезкин. Водевиль «Невпопад» А. Людвигова

Вово. «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого

Дидье. «Сверчок» М. де Вальдена и А. Кейзера

П. Н. Орленев. Конец 90-х—900-е годы

П. Н. Орленев. 90-е годы

П. Н. Орленев в роли царя Федора в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Театр Литературно-художественного общества. 1898 год. Фотографии Е. Мрозовской (см. текст — стр. 82, 83)

6

Аринушка, я чаю,
Обед готов?

7

Высокая и стройная такая,
И белая!

8

А что ж,
Аринушка? Ведь я еще не стар,
Ведь я еще понравиться могу!

9

Шурин, даже грустно
Мне слышать это: тот сторонник Шуйских,
А этот твой!

Но, видно, внял господь моим молитвам,
Дух кротости в Бориса он вложил.

И вот он сам мне обещал сегодня
Забыть свои от недругов досады...

...И первым Шуйским руку протянуть.
Не так ли, шурин?

Димитрия? Да я и сам бы рад!
Сердечный он! Ему, я чай, там скучно...

Друзья мои!

Спасибо вам, спасибо!
Аринушка, вот это в целой жизни. .

. . .Мой лучший день!

Так ты тот самый,
Что запорол медведя?

...а он шагнул вот этак,
Да изловчил рогатину, да разом
Вот так ее всадил ему в живот!

Что сила-то? Что сила?
Не голубиная в тебе, чай, сила?

Князь!
Узнал его?

Смотрите ж!
Не крепко бейтесь!

А ведь я проспал
Заутреню!

Ну, что там, шурин, в связке у тебя?
Уж так и быть, вытаскивай!

Прихлопни их!

И что их всех подмыло? Там какой-то
Царь Иверский свою дарит мне землю,
А тут паны корону суют!

Как? Ты опять? Ты споришь?

Я царь, или не царь?

Царь, иль не царь?

Ты знаешь, что такое царь? Ты знаешь?

«Преступление и наказание»
по Ф. М. Достоевскому.
Театр Литературно-художественного общества. 1899 год.
Раскольников — П. Н. Орленев

Раскольников — П. Н. Орленев,
Настасья — О. И. Горцева,
Разумихин — И. А. Хворостов

Раскольников — П. Н. Орленев,
Порфирий Петрович — К. Н. Яковлев

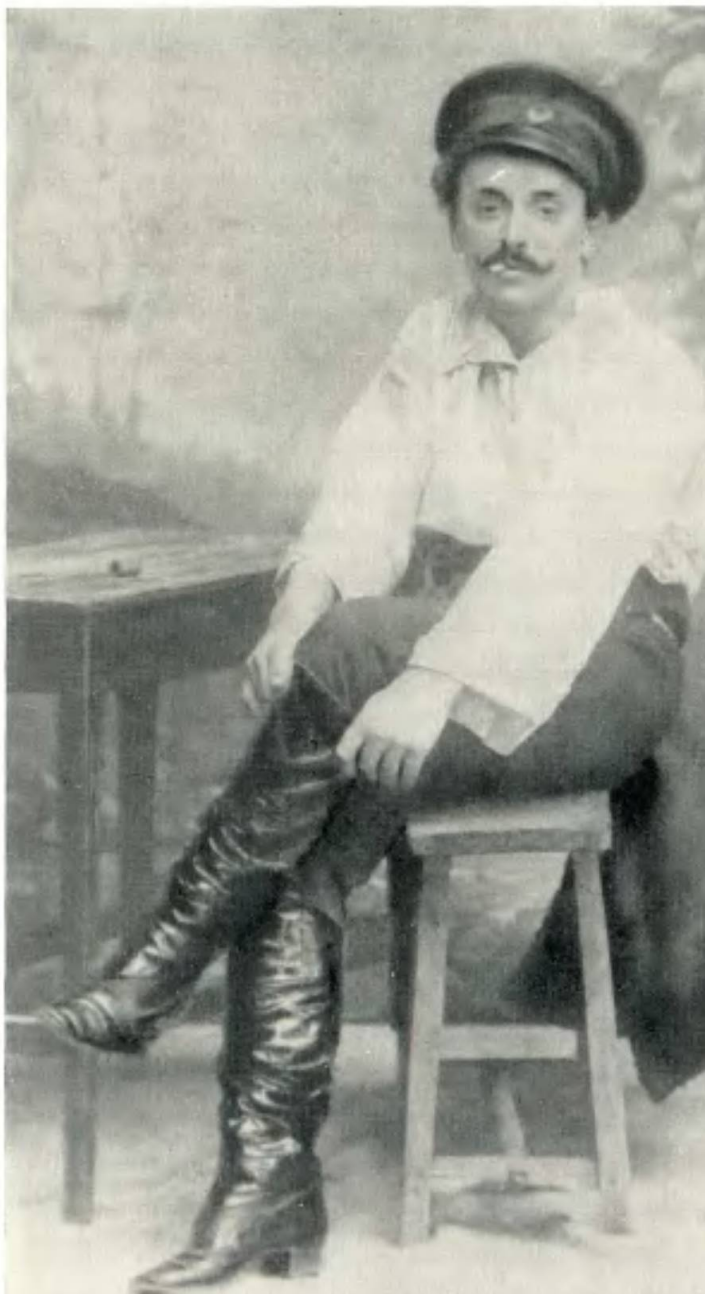
Раскольников — П. Н. Орленев,
Порфирий Петрович — К. Н. Яковлев

Раскольников — П. Н. Орленев,
Порфирий Петрович — К. Н. Яковлев

Раскольников — П. Н. Орленев,
Соня — М. А. Погодина

Кадр из кинофильма «Преступление и наказание»

Митя Карамазов. «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому



Митя Карамазов. «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому. Фотография 1926 года

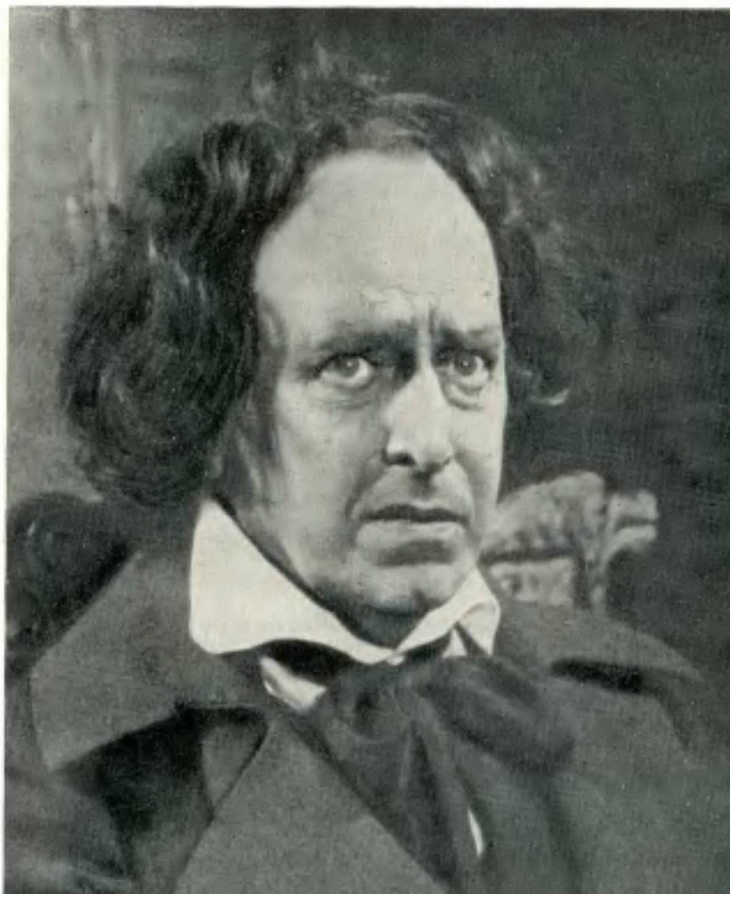
Освальд — П. Н. Орленев, фру Альвинг — Е. Н. Горева, Регина — А. А. Назимова. «Привидения» Г. Ибсена

Освальд. «Привидения» Г. Ибсена

Татьяна Павлова в юности

Татьяна Павлова в 1972 году

Бетховен. «Бетховен» М. Жижмора



А. С. Орленева со старшей дочерью

П. Н. Орленев с дочерьми Любовью и Надеждой